صقر الرشود

مبدع الرؤية الثانية

دكتور محمد حسن عبد الله

١٩٨٠



بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

بقلم: الأستاذ سعد أردش

عندما نقرر قضاء أوقات ممتعة في دار المسرح ، لنستمتع بسهرة حية ، مع فنانين أحياء ، يختلط الواقع في فنهم بالخيال ، وتختلط الحقيقة بالشعر ، فإن عناصر عديدة تجذبنا إلى هذه السهرة ، ومن أهمها إعجابنا بفنان المسرح الذي يشد انتباهنا ، ومخيلاتنا ، ويداعب آمالنا ، وأحزاننا ، وأفراحنا ، على مدى ثلاث ساعات – تقل أو تزيد قليلا – وهو يعتصر قلبه وأعصابه ، ويجند كل ملكات الإبداع الحية فيه ، لينتزع منا في النهاية الاعجاب والتصفيق ، أو الرفض والمجاملة على حبات العرق المهراقة .

ونعود من سهرتنا المسرحية إلى البيت الدافئ ، بعد أن نتبادل الرأى مع جمهور الحاضرين ، إعجابا أو رفضا ، وبعد أن نسعى إلى الفنانين في حجراتهم الصغيرة خلف خشبة المسرح ، لنطبع على وجناتهم قبلة إعجاب ، بينما هم يزيلون عن وجوههم وعن أجسادهم أقنعة الشخصيات التي بهرونا بصراعاتها داخل الفراغ المسرحي ، ولقد يعن لأحدنا أن ينتهز الفرصة النادرة ليسجل لنفسه صورة فوتوغرافية مع أحد النجوم أو مع أكثر من واحد ، فاذا لم تتوفر لنا آلة التصوير اكتفينا بأن نحصل على توقيعاتهم في (أوتوجراف) أو على برنامج العرض المسرحي .

ولقد تستمر مناقشاتنا حول هذا العرض المسرحي أياما أو أسابيع ، ولقد تنشغل أجهزة الهاتف في التعليق على مواطن الإعجاب والانبهار فيه – أو على مواطن الضعف – ولقد تؤدي تعليقات الإعجاب إلى دعوة مزيد من الأصدقاء

إلى مشاهدة العرض قبل أن تنتهي أيامه ، وقبل أن يختفي الفنان من المسرح وقد طوى الكلمة بين جنبيه ، يلوكها في منامه ، حتى يعود إلينا مرة أخرى ، بكلمة جديدة .

ولكنه قد لا يعود إلينا مرة أخرى ، وقد لا نعود إلى المسرح فنراه يضرب الخشبة بأقدامه الواثقة ، ويرتدى عشرات الأقنعة الحية التي صورها الكاتب المبدع ، والمخرج المبدع ، والممثل المبدع ، في إطار نابض من إبداع عشرات الفنانين والفنيين أمام الستار أو خلف الكواليس .

قد لا يعود إلينا مرة أخرى لأنه – ببساطة – انتقل من عالمنا الزائل إلى عالم الخلود .

ولكن هل يموت عمله بموته ؟! وهل ننسى بموته إبداعاته التي طالما ألهبت أكفنا بالتصفيق ، وجعلتنا نحسن تقويم حياتنا ، من خلال ما قدم لنا من كلمة واعية ، ومن تعبير صادق ، ومن متعة بالأداء الصعب ، مأساويا كان أو ملهاويا ؟ !

قد نذكره نحن الذين عاصرناه وشاهدنا أعماله واستمتعنا بفنه ؛ قد نذكره عندما نقارن بين فنه وفن من لا يزالون يعايشوننا ، فنقول : رحم الله فلانا ، لقد كان بركانا من صدق الابداع ، وفيْضاً من شفافية الرؤية ، وكان من الجرأة بحيث تصيب كلمته الصميم من قضايا حياتنا ؛ وقد نحدّث بذلك أبناءنا وأحفادنا عندما نجلس معهم إلى التلفاز نشاهد تمثيلية رديئة أو إنتاجا غثا ، فنقول لهم : لو أتيح لكم أن تشاهدوا فلانا رحمه الله ، لما قبلتم ما يفرض عليكم اليوم من تفاهات .

ولكن الفنان ، والعالِم ، ليسا ملكا لمعاصريهم وأبنائهم وأحفادهم فقط ، إنهم ملك للتاريخ ، ولحضارة الأمة ، ومن هنا كان لا بد أن يكون من بيننا من يحمِّل نفسه رسالة تأريخهم وإثبات مآثرهم ، ومعاناتهم ، وإبداعاتهم ، وأساليبهم ، ومواقفهم من المجتمع ومواقف المجتمع منهم ؛ ليس فقط في بطون الكتب ، ولكن أيضا بالتسجيلات السمعية والمرئية ، وفي أشكال مختلفة

من التصوير المسطح والبارز والمستدير ، حتى تعي الأجيال قصص بناة حضارتها ، ومفكريها وعلمائها ومثقفيها ، وحتى يكون في هذه الآثار ما ينفع في الأرض حتى تغيض الأرض ومن عليها في يوم لا يعلم علمه إلا الله . لهذا فإننا ما نزال ندرس أسرار الفن وأسرار العلم في إنتاج الرواد الأوائل – منذ ما قبل ميلاد المسيح وحتى زماننا – ففي فنان اليوم لمحة من فيدياس ، أو من اسكيلوس ، أو من شكسبير ، أو من ليوناردو دافنشي ، وفي فيلسوف اليوم سمات من أرسطو ، أو من أفلاطون ، أو من الحلاج ، أو من سارتر ، كما أن علماء اليوم لا يبدءون من فراغ ، وإنما يؤسسون أبحاثهم على ما حققه السلف من أمثال أرشميدس وابن سينا وجابر بن حيان .

وعندما يتحمس أستاذ جامعي كالدكتور محمد حسن عبد الله لتأريخ فنان مسرحي رائد كصقر الرشود ، فانه في الواقع يواجه – بالنيابة عن المجتمع – التزاما أساسيا في مواجهة الفنان وفي مواجهة المجتمع ؛ ذلك أن صقرا لم يكن مجرد عابر سبيل ، ولم يكن مجرد هاو استبدّ به شيطان الفن فدفع به إلى خشبات المسارح بهلوانا كالكثيرين من البهلوانات الذين ينصبّون على مجتمعنا العربي كاللعنة بين الحين والحين .

لا . كان صقر رائدا كما يجب أن يكون الرائد . بدأ هاويا – وهذا قدر كل فنان صادق – ولكن الهواية دفعت به إلى سلسلة من التحديات الثقافية والعلمية والفكرية أو صلته في النهاية إلى تحقيق حلم كبير : أن يكون رجل مسرح ، ومؤسسا لمسرح ، وقد كان له ما أراد تحديه أن يكون ، فأسهم في سنوات نضجه في تأسيس الحركة المسرحية في الكويت ، وكان بالنسبة لها القلب النابض الذي يستفز المتنافسين من خلال خطواته المحسوبة بذكاء ووعي والتزام بقضايا مجتمعه . ومع هذا فهو يتساءل – قبل ستة شهور من رحيله ، كما جاء في بداية هذا الكتاب : « هل نحن محترمون حقا كفنانين ؟ ! أم أن هذا الذي نلقاه ما هو إلا احترام ظاهري يخفي خلفه نظرة ازدراء مستخفة ؟ ! . . . » .

ترى ما الذي دعا صقر الرشود إلى طرح هذا السؤال الخطير ؟ ! . . .

هل هي الأشواك السامة التي وطئتها قدماه بينما كان يعبد طريق المسرح لزملائه وتابعيه ؟ ! . . .

هل هو إحساسه بأن المسرحيين العرب – منذ مارون وسليم النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع• حتى جيل الستينات - لم ينظروا لمعركتهم نظرة واعية ، فخسروا الجماهير وهي درع الدفاع الوحيد لهم ؟ ! . . .

هل هو إدراكه لحقيقة الصراع الدموي بين المثقف العربي – في كل الأرض العربية – وبين المؤسسات المسئولة في المجتمع العربي ، قبل الاستقلال وبعد الاستقلال ؟ ! . . . إنه في الواقع شيْ من كل هذا ، ولكل من كل هذا غصة في حلق الفنان ، ولكن القضية الكبرى عند صقر كانت قضية الجماهير العربية التي تُقبل – لأسباب سآتي على ذكرها – على عروض الفرجة الترفيهية ، وتدبر عن العروض الجادة .

إن الفنان المسرحي العربي قد أدرك التزاماته قبل الجماهير منذ اللحظة الأولى في تاريخ المسرح العربي ، وأدرك كذلك التزاماته قبل الوطن ، وقبل الأمة العربية ، وقبل كل القيم العالية وكل الأحلام الشريفة بتحقيق نهضة عربية تعيد إلى الأمة العربية الإسلامية مجدها وعظمتها ، وتقدم لها أسلحة الخلاص من عوامل التمزيق والتقزيم والتحجيم والإذلال . فماذا كانت النتيجة ؟ ! . . . كانت النتيجة تحجيم المسرح وتقزيمه وإذلاله ، وكانت النتيجة تلك النظرة الاستعلائية التي يتحدث عنها صقر الرشود في سؤاله الخطير .

والآن . . . ما هي الأسباب ؟ ! . . . ما هي الأسباب الحقيقية التي جعلت المجتمع العربي – باجماع – ينظر إلى المسرح هذه النظرة المستنكرة ، فلا يقبل عليه إلا كوسيلة من وسائل الترطيب والترفيه ، فإذا حاول القيام بدوره الريادي في توجيه المجتمع إلى سلبياته في السياسة وفي الاقتصاد وفي الأخلاق وفي معالجة

لروح الوطنية والقومية ، أعلن عليه حربا شعواء تستعين بكل الأسلحة المشروعة وغير المشروعة لتمزيقه وتبديده ؟ ! . . .

لن أتعرض هنا لنظريات المستشرقين أو أتباعهم من الدارسين الأجانب لشئون الشعب العربي ، فهي نظريات لا تقوم على أساس منطقي ، بل تدحضها الحقائق التاريخية لنشوء وتطور الفن في المجتمع . يقولون إن العرب لم يعرفوا المسرح في الجاهلية لأنهم أعلو شأن الملاحم والقصائد الشعرية ، ويقولون إن العرب لم يعرفوا المسرح بعد الإسلام لأن الدين الحنيف يحرم التجسيد على أنه نوع من الخلق والإبداع وهما صفتان قاصرتان على الخالق جلت قدرته . والحقيقة أن هذه الحجج كلها مردود عليها ، ولقد رد عليها ودحضها الكثيرون من رواد التأريخ والنقد للمسرح العربي من أمثال الدكتور محمد يوسف نجم والدكتور على الراعي والدكتور محمد عزيزة ، وإن كنت من المعارضين للطريق التي سلكوها في رد هذه الحجج ودحضها . إن اجتهاداتهم تسير في طريق إثبات وجود الظاهرة المسرحية في الحضارة العربية منذ القدم ، ويصل الأمر بهم إلى اثبات وجود التصور المسرحي في المعلقات وفي المقامات وفي مجالس اللهو والترفيه التي كانت تعقد للخلفاء ، والعباسيين منهم بوجه خاص ، بينما أعتقد أن الطريق العلمي الصحيح للرد هو البحث عن الأسباب الحقيقية لانعدام الظاهرة المسرحية – أو ضعف شوكتها – في المجتمع العربي منذ القدم .

إن هذا المدخل للبحث أكثر أمانة وأكثر منطقية ، وهو أدعي لربط الماضي بالحاضر ، فلا شك في أننا أبناء آبائنا وأجدادنا ، ولا شك في أن فلسفة الآباء والأجداد تترك بعض وشائجها في فلسفة الأبناء والأحفاد . وعلى ذلك فاننا لكي نكشف عن الأسباب الحقيقية لانعدام الظاهرة المسرحية – أو ضعفها – في تاريخنا القديم ، يجب أن نبدأ ببحث الأسباب الحقيقية لمحاربتها وتعويقها في تاريخنا الحديث . فما هي هذه الأسباب ؟ ! . . .

ولكي نبحث هذه الأسباب ، يجب أن نعيد تقويم تاريخ مسرحنا العربي المعاصر . إذا كان مسرحنا قد بدأ في ١٨٤٧ فانه قد قطع من حياته حتى الآن

حوالى قرن ونصف من الزمان ، فأين هو بعد هذا العمر الطويل ، إذا قومناه بالمقارنة بالإنجازات الحضارية والعلمية والتكنولوجية في عصرنا ، لا بمجرد عدد السنوات ؟ ! . . . إن المسرح العربي قد تردد خلال هذا العمر الطويل بين لحظات ازدهار ولحظات انحسار وسقوط ، ويكفي أن نراجع في هـذا الشأن العدد الخامس من كراسات الفكر المعاصر ، الصادرة في القاهرة عن دار الفكر المعاصر بعنوان « ازدهار وسقوط المسرح المصرى » في أبريل ١٩٧٩ ، والذي ينتهي بهذه الكلمات :

« الجواب عندى في كلمة واحدة : كيفما تكونون . . يكون مسرحكم » . ولقد جاء هـذا الجواب على سؤال طرحه الكاتب : « هل نتوقع بعثا لواقع سياسي – اقتصادي – اجتماعي جديد ؟ ! . . . » .

ونحن لا نستطيع إلا أن نربط بين مصير المسرح العربـي وبين السياسة والاقتصاد العربيين ، لأسباب لا تخفى في اعتقادنا على ذكاء القارئ .

والحقيقة أن نظريتين عربيتين طرحتا في تبرير محاربة وتعويق المسرح العربي ، والنظريتان معاصرتان ، ومتناقضتان ، ولقد يكون في هذا التناقض كشف عن الحقيقة : النظرية الأولى للدكتور على الراعي ، وهي تبرر هذا التعويق بأن « المسرح فن طويل اللسان » ، والنظرية الثانية للدكتور محمد يوسف نجم ، ومفادها أن المسرح العربي يتخلف ، أو أنه متخلف بطبيعته ، لأن الشعب العربي شعب متخلف بطبيعته ، وأنه لا نهضة له إلا أن يلحق بركب الحضارة الأوروبية .

فأما نظرية الدكتور الراعي فإنها لا تقبل المناقشة لأنها معززة بالأسانيد التاريخية منذ الامبراطورية الرومانية ، مرورا بالعصور المظلمة (القـــرون الوسطى) ، وحتى الامبراطورية العثمانية والتاريخ الحديث للأمة العربية ؛ إن المسرح كان بالفعل وسيظل فنا طويل اللسان لسبب بسيط وبديهي ، هو أنه لو فقد طول لسانه لسبب إرادي أو لا إرادي لفقد مشروعية وجوده . وأما نظرية الدكتور نجم فهي لا تستند إلى حقيقة تاريخية ، ولقد بادره الدكتور

الراعي عندما صرح بهذه النظرية في ندوة عن المسرح العربي في قطر (١٩٧٩) بمثل من التاريخ يدحض نظريته ، حيث نبه إلى أن المسرح في روسيا القيصرية بوجه خاص كان أكثر تطورا وازدهارا من المسرح في الاتحاد السوفيتي ، ولا يستطيع أحد أن يماري في تخلف الأولى عن الثانية . ونستطيع أن نضيف إلى هذا كثيرا من الأسانيد ، ابتداء من الحقيقة الثابتة في أن الإنسان مارس الفن منذ العصر الحجري (راجع الرسوم الجدارية البدائية التي اكتشفت مؤخرا في الكهوف التي سكنها الإنسان الأول) ، وانتهاء بالقاعدة الثابتة التي تؤكد أن ثقافة الإنسان لا ترتبط بالضرورة بالمستوى العلمي . إن نظرية التخلف الحضاري التي أدت في عصرنا إلى تقسيم العالم إلى عالم أول (متحضر) وعالم ثان (نصف متحضر) وعالم ثالث (متخلف) ، إنما هي نظرية تحذيرية قصد بها في الواقع إصابة شعوب ذلك العالم الثالث باليأس والقنوط من اللحاق بحضارة العالم السيد المتحكم في مصير العالم ، ولو كانت الأمور بيد شعوب العالم الثالث ، لا بيد الاستعمار الجديد ومن يقفون وراءه ، لتغيرت المصائر ، وإلا فكيف نفسر قدرة هذه الشعوب على كسب قضية الاستقلال الوطني ، بالرغم من حروبها الدموية مع أسلحة الدمار وتكنولوجيا الدمار في العالم الاستعماري المتحضر ؟ ! . . .

إننا يجب أن نفتش عن أسباب تخلف المسرح العربي في نفس الأسباب التي تجعل التعليم العربي متخلفا ، وتجعل الاقتصاد العربي متخلفا - رغم قدراته العاتية في عصرنا ، وتجعل السياسة والدبلوماسية العربيتين متخلفتين إلى درجة لا ندري معها نحن المعاصرين العرب : هل هي في يد العرب ، أم الأمريكان ، أم الروس ، أم الصهيونية العالمية ، أم في يد اسرائيل التي أخذت بالفعل تحقق حلم صهيون ؟ ! .

إن العالم المتحضر ، بكل ما نقرؤه ونسمعه ونشاهده في وسائل إعلامه لا يصدق أن المائة ونيف من الملايين العرب من المحيط إلى الخليج عاجزون عن كسب قضاياهم المشروعة في مواجهة الاستعمار الجديد ، وفي مواجهة

إسرائيل ، بالرغم من الإمكانيات الرهيبة المتاحة لهم لكسب المعركة . ولكن الأسباب واضحة لناكل الوضوح ، ولا شك في أنها واضحة للقارئ الذكي .

إن الثقافة هي خبز العقول ، ومن ثم فهي وسيلة الإنسان لبناء مجتمع أفضل ، والإنسان الفرد لا يستطيع أن يسعى إلى خبز العقل إذاكان جائعا إلى خبز المعدة ، والقضية هنا قضية أولويات ، ومن العبث أن نربط بين هذه الحقيقة ومدى التقدم أو التخلف . نستطيع القول إن مجتمعنا متخلف اقتصاديا ، أو سياسيا ، ولكننا لا نستطيع القول إن مسرحنا متخلف – أو معوَّق – بسبب تخلفنا الاقتصادي أو السياسي . وإذاكان مسرحنا العربي قد ازدهر في فترات من تاريخنا ، حتى ولو كانت هذه الفترات موغلة في القصر ، فإن هناك بالضرورة أسبابا أخرى – غير تخلف الإنسان العربي – لازدهار المسرح ثم انكساره في مراحل محددة من تاريخنا المعاصر . ولقد أشرت إلى هذه الأسباب ، وأحب الآن أن أطرح مرة أخرى سؤال صقر الرشود : « هل نحن محترمون حقا كفنانين ؟ ! . . . . » .

إن السؤال ما يزال يطرح نفسه ، بالرغم من تسليم المجتمع بوجودنا ، وبأهمية فنوننا ، وبالرغم من أن الفنون أصبحت لها معاهد عليا وكليات وأكاديميات تمنح الدكتوراه في الفن وفي فلسفة الفن ، وبالرغم من أن الفنون أصبحت لها في مجتمعنا مؤسسات تتكلف كثيرا أو قليلا من الملايين لانتاج شتى الفنون التي تمثلنا وترفع من سمعتنا في المجتمع الدولى أحيانا . ولكن السؤال ما يزال يطرح نفسه ، بالرغم من كل ذلك الجهد الذي يقف وراءه أجيال من الفنانين العرب ، ويقف وراءه أيضا أجيال متعاقبة من الرواد أصحاب النيات الحسنة ، والوطنية النابضة ، ما يزال يطرح نفسه لأن صراعا دمويا ما يزال قائما بين الفن والفنانين من ناحية ، وبين المجتمع من ناحية أخرى ، وعندما أقول « المجتمع » فلست أعني الجماهير – فالجماهير مدفوعة إلى قدر لا تملك حتى الآن السيطرة عليه – وإنما أعني المؤسسات المسئولة عن توجيه أقدار المجتمع . ليس هذا الصراع بالمرة نتيجة عدم إيمان المجتمع بالفن ، أو بالشعر ،

أو بالأدب ، ولكنه نتيجة إيجابية لطول لسان الفن والشعر والأدب ، فمن لنا بسياف نشيط من صفحات ألف ليلة وليلة يقص هذه الألسنة حتى يرتاح الفن والفنانون ، وترتاح بعد ذلك المؤسسات الاجتماعية من صراعها الأبدي مع الفن والفنانين ، وبوجه خاص مع المسرح والمسرحيين ؟ ! . .

لقد اتخذت من سؤال واحد لصقر الرشود مادة لهذه الصفحات التي أرجو ألا تؤرق كثيرا ضمير القارئ - وإن كنت أفضل له أن يؤرق حتى ينضم إلى صفوف الفنانين العرب في صراعهم الأبدى . ولكن صقرا لم يطرح سؤالا واحدا ، لقد كتب الكثير ، ومثل الكثير ، وأخرج الكثير ، ومن خلال كل ذلك أسهم في بناء المسرح في الكويت ، وفي الخليج ، وأضاف إلى مسيرة المسرح العربي نبضا جديدا ، فكيف بى إذا حاولت تفسير كل كلماته ، وتخليد كل حبات عرقه ودمه المهراقين من أجل المسرح العربي ؟ ! .

ولكن الصديق الدكتور محمد حسن عبد الله قد تصدى لذلك وهو به كفيل ، وعلى انجازه قدير ، بما أوتى من جلد على البحث العلمي ، متتبعا في صبر وأناة كل صغيرة وكبيرة في حياة فناننا الراحل ، في كتاباته المسرحية ، وفي نشاطاته الفكرية والفنية ، وعلى ألسنة معاصريه ومحبى فنه ومقدري فكره ، وعلى صفحات الجرائد والمجلات ، وفي التسجيلات الصوتية والمرئية . ولا أشك أن القارئ سيجد في هذا الكتاب إجابات أكثر عمقا وتعبيرا ، على السؤال الخطير الذى طرحه صقر الرشود .

الكويت في ١٤/٦/١٩٨٠ .

سعد أردش

استفتاح

من الحنين إلى التجرد

يقول صقر الرشود ، في لقاء صحفي شامل ، نشر قبل رحيله بستة أشهر :

« هل نحن محترمون حقا كفنانين ؟ أم أن هذا الذي نلقاه ما هو إلاّ احترام ظاهرى يخفي خلفه نظرة ازدراء مستخفّة ؛ لأن هناك من يمارسون من موقع النشاط الفنّى الكثير من الممارسات المرفوضة وغير السليمة ؟ لقد حاولت أن أتلاءم مع كل هذه الأمور وأن أحاول تحسينها ، وقمت لأشدّ أكبر قطاع جماهيري لمسرحنا بتقديم تجارب مختلفة من المدارس المسرحية . . فكان لنا محاولات في المسرح الواقعي ، والمسرح الرمزي غير المغرق في الرمزية ، وبعض الرومانسيات الشعبية الخفيفة ، والمسرح الشامل في « شياطين ليلة الجمعة » ، ثم اتجهنا إلى التراث في « التبريزى » و « حفلة على الخازوق » . ولكن الجمهور لم يقترب منا بشكل وافر وبشكل كبير إلاّ في محاولات استخدمنا فيها الجذب من خلال الإضحاك والنكتة لنقدم ما نريد ، ثم فقدنا بعضه عندما اتجهنا إلى التراث وقدمنا التبريزي » .

لقد آثرت أن أبدأ بهذه العبارات المقتبسة ، ليس لمجرد أن أعطي صديقي الراحل الذى أحببته كثيرا حق الاستفتاح ، مثلما كان يتصرف معى حين نشترك في حوار نقدي ، ليس لهذا السبب وحده ، وانما لأن هذه العبارات تحمل من وثبات عقله وحرارة قلبه وصفاء رؤيته وبساطة تعبيره وصدقه ، كل أو أكثر ما تريد هذه الصفحات أن تبسطه أمام القارئ . لنتأمل إحساسه الواضح بهموم الطائفة التي ينتمي إليها ، وما يدل عليه التعبير من قلق وارتياب وخوف على منزلته الخاصة بالقياس إلى آخرين يسيئون إلى الفن وسمعة الفنان ، ووعيه

بمراحل اتجاهاته الفنية في التأليف واختيار النصوص المسرحية ، ثم الإخراج المسرحي ، وكيف انتقلت من الواقعية إلى الرمزية غير المغرقة في الغموض ، إلى الحكايات الشعبية والمسرح الشامل ، ثم التوجه أخيرا نحو التراث . وحين نضع ختام كلام الرشود في مقابل بدايته سنجد رابطا أو ترابطا لا يكتشف للوهلة الأولى ، فيه من العتاب للجمهور والقلق من توجهاته ، وربما تناقضاته ، ما يدل على حجم المعاناة وتنوع الدروس ؛ فقد صدقت نيّة هذا الفنان في أن يشدّ « أكبر قطاع جماهيري لمسرحنا » ، ولكن متى تمكن من ذلك ؟ ههنا موطن الأسى : لقد أقبل مشدودا إلى الإضحاك والنكتة وراح يطلب المزيد ! ! وهذا التصور الجماهيرى لوظيفة المسرح يرتبط بنظرة الازدراء المستخفّة التي أثارت شجنه في بداية الكلام ، ومن ثم راح يحارب النظرة المستخفة من خلال رفض مسرح الإضحاك والنكتة ، حتى وإن فقد بعض جمهوره ، بتوجهه إلى التراث .

لقد مضى صقر الرشود كالشهاب ، بسرعة خاطفة لم تعطنا الفرصة لتبيّن ما حدث ، فضلا عن أن نتوقاه ، أو نحسب حسابه ، وإذا كان جميع عارفيه وأصدقائه يذكرون صفات الحزم والروح القيادية والحماسة والتوقد كخصال بارزة فيه ، فإن رغبته في خدمة الآخرين ومجاملتهم لأقصى حد ليست دون ذلك ، فما من عامل في الحقل الفني في الكويت إلاّ ولصقر معه موقف كان فيه مساندا ومعينا . وأذكر في أول لقاء ثقافي لى مع فرقة مسرح الخليج ، وكانت في مقرها القديم جدا بآخر شارع تونس ، وكان موضوع محاضرتي مسرحية « الحاجز » التي كتبها الرشود وأخرجها (ابريل ١٩٦٦) أنني ركزت حديثي على النص والإخراج ، وهما أهم ما يشغل الناقد الأدبى عادة ، ولم أتنبه في حماستي لهذين الجانبين أنني قد تحدثت عن جهود شخص واحد دون سائر العاملين في المسرحية،فلم يكن من صقر – الذي كان يجلس بجانبى – إلاّ أن همس في أذني منبّها لحقوق الآخرين في عناية المحاضر واهتمامه ، فتلجلج الكلام على لساني قليلا ، ثم تداركت الأمر ، ورحت أرصد وأحلل جهد الممثلين ، ومصمم المناظر ، وصانع المكياج ، ومهندس الإضاءة والصوت . .

. . إلخ ، ولم يكن الحديث على نفس المستوى من الاهتمام بالطبع ، ولكنه كان خيرا من التجاهل المطلق . ويذكر عبد الله الحبيل – الممثل بالفرقة – موقفا طريفا يناقض ما حدث معي ، وذلك حين كانت الفرقة في البحرين تعـرض مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ، فقد جاء بعض المهتمين بالفن إلى صقر – وهو مخرج المسرحية – وراح يكيل المديح والإعجاب للمثلين ، ويظهر دهشته من تمكنهم وبراعتهم واحدا بعد الآخر ، وصبر صقر حتى انتهى المتحدث من كلامه ، ثم أسمعه الجملة التي لم يتوقعها مطلقاً . قال صقر : « تعرف هؤلاء الممثلين الذين أدهشوك وأطاروا صوابك ، أحسنهم لا يساوي فلسين ، وأنا الذي جعلتهم كذلك » ! ! سمع الحبيل – راوي الخبر – ما حدث ، فسكت حتى عادت الفرقة إلى الكويت ، ومضت أيام ، ثم كانت لحظة انبساط ومرح ، وهنا أعاد على صقر ما سمع ، وعاتبه عتاب الصديق ، فقال صقر : « وماذا تنتظر مني ؟ لقد أسرف في مديحكم حتى أثارني ، دون أن أظفر منه بكلمة تقدير واحدة ، وأنت تعرف قيمة مجهودي في إخراج هذه المسرحية » .

إننا باصطناع مقابلة بين هذين الموقفين يمكن أن نستنتج جانبا من معالم هذه الشخصية المتسمة بالعاطفية الفوارة والراغبة دوما في منح العون للآخرين ، فقد كان صاحبنا لا يضّن بالتشجيع على من يستحقه ، ولا يتردد في أن يسرف في الإطـراء إذا ما وجدت المبررات للإسراف ، ولكـن ذلك يتم من خلال الإحساس بالذات ، بأنه هو الذي يمنح ويشجع ، فإذا جاء ذلك من أحد غيره ، فإنه لا يسمح له بأن يتجاهله ، بل ينبغي أن يكون في المقدمة ، وأن يسند إليه الدور الأول في نجاح العمل ، ثم يتولى هو تقسيم هذا النجاح على زملائه ، وقد يبالغ في ذلك حتى ينكر نفسه تماما ، اكتفاء بما يستمتع به من إجماع على نجاح ما صنع ! ! .

قد يسوقنا هذا التصور المفترض لجانب من أخلاق صقر الرشود ، إلى سؤال : هل كان من الخير أو من اللائق تجاهل – أو في الحقيقة : إخفاء – الموقف الذي حدثنا به عبد الله الحبيل ؟ ونوسع دائرة التساؤل لتكون : حين

نترجم لحياة راحل عزيز ، لنا به علاقة مباشرة ، ونتعرض لدراسة ونقد آثاره الفنية . هل يحق لنا أن نغادر دائرة « الحنين » الخاص ، إلى دائرة « التجرد » العلمي ؟ الذي قد يحملنا على أن نخدش الصورة المثالية لشخصه ، والصورة المبالغة في قياس جهده الفني ؟ .

ونبادر بالقول بأن هذا هو الحق المقرر علميا ، وتكريم ذكرى الفنان لا يعني إضفاء الكمال الزائف على شخصية إنسانية فيها كل ما في الإنسان من العواطف على اختلافها وتناقضها ، ولا يمكن أن يعني تضليل القارئ بتركيز العناية على منجزاته الفنية ، وكأن هذه المنجزات قد جاوزت ما كان وما سيكون . التكريم الحق يكون بالتوجه إلى الفنان وفنه ، مجرد إيثاره بالعناية هو في ذاته تكريم ، وإبراز أعماله ومناقشتها مناقشة جادة هو الاحترام الحق الذي نبديه نحو الذكرى .

لقد اخترنا لهذه الدراسة عنوانا : « صقر الرشود . . . مبدع الرؤية الثانية » ولا نريد أن يفهم هذا الانطباع الأولى على غير وجهه ، ونذكر هنا عبارة لناقد غربي تقول : « إنه لا شيء ينشأ من لا شيء ، حتى آدم خلقه الله من مادة سابقة » وفي هذا القول تحفظ يستحق التفكير عن معنى الإبداع ، فليس الإبداع إنشاء من العدم ، إنه رؤية أو اكتشاف أو تشكيل مبتكر ، لمادة سابقة . وهذا الوجود السابق لا يتنافى والإبداع مطلقا ، طالما عبر الاكتشاف أو التشكيل عن خصوصية الفنان المبدع ، التي ترى في الشيء الموجود معنى جديدا ، تجلوه أمام الناس في شكل جديد قادر على الإبهار ، قادر على توصيل هذا المعنى الجديد . و « الرؤية » تعني الموقف الفكري ، وهذا يعني أن الرشود قد مثل في حركة المسرح الكويتي ما يمكن أن يعتبر « الرأى الآخر » أى الأقل انتشارا والأكثر رصانة في الوقت نفسه . وإذا كان التعبير المجازي يطلق عليه « المعنى الثاني » في مقابل التعبير المباشر ، فإن الرشود ، بهذه الصفة صاحب رؤية ثانية أيضا ! !

كان صقر الرشود مبدعا لا ريب ، تلقى تأثيرات شتى ، وتفاعل مع تجارب متنوعة ، ولم يمارس الانغلاق تحت أى شعار مهما كان إغراؤه ، حتى ذلك

الشعار العاجز الذي يزعم أن الكويت بيئة مختلفة ، وأن الانفتاح على تجارب الآخرين قد يذهب بشخصيتها ويهدم خصوصيتها ، وهذا حق أريد به باطل ، وهذا الأثر الضار يحدث بالنقل الحرفي الجامد والتبعية المطلقة ، أما استلهام الجوهر ، وارساؤه على قدرات البيئة الخاصة ، وجعله منسجما مع طبائعها وتراثها الخاص المادى والروحي معا ، فهو الطريق الصحيح الذي سار فيه دعاة التجديد منذ بدأ عصر النهضة العربية ، وهو الطريق الذي سار فيه صقر الرشود بخطوات جريئة قطعها حادث عارض ذات مساء حزين .

إن التاريخ الفني لصقر الرشود هو بذاته تاريخ الحركة المسرحية في الكويت تقريبا ، إذ تحققت بجهوده أهم منجزات هذه الحركة المسرحية وأعلى مستوى استطاعت أن تبلغه . لكننا لا نذهب مع المشفقين والمتشائمين إلى ما هو أبعد من ذلك . قد يكون من الصحيح أن الرشود كان المحرك والدافع ، وأحيانا المشارك لكثيرين في انجازاتهم الفنية ، ولكننا لا نستطيع أن نجاريهم في تشاؤمهم فنقول إن كل شئ قد انتهى برحيله ! هذه مبالغة ضارة ، قد نقبل منها جانب التحية لفنان كبير تحول إلى ذكرى ، فاكتسب في نفوسنا ما تكتسبه الذكريات من قدسية وإعزاز خاص . . ولكننا ننكر الواقع ونصادر المستقبل حين نعلن أن كل شئ قد تحول معه إلى ذكرى ! ! وقد يشير المتشائمون إلى موسمين مسرحيين مرا بعد رحيل الرشود ، ولم نشهد فيهما ما يرتفع إلى مستوى عروضه ذات الشخصية البازغة . وهذا صحيح ، ولكن متى اعتبر العام والعامان دليلا على إثبات شئ أو نفيه ؟ لقد احتاج الرشود إلى عشر سنوات أو نحوها ليقدم أول عمل مسرحي يستحق أن يعد ابتكارا ، قضاها في المحاولة والخطأ ، ولم يقدم عملا واحدا في كل تلك السنوات قد استقر على أصول فنية إبداعية ثابتة للمرة الأولى ، بل كان يغيّر ويجرب ويبدل ، حتى استحق عندنا ما وصفناه به من إبداع ، مرتبط بالرؤية الثانية ، التي قد تكون أحيانا ثالثة أو رابعة ، وليس في هذا ما ينقص من قيمته ، بل هي طبيعة الفن المراوغة ، وطبيعة الفنان الذي يولد من جديد في كل عمل جديد ، ثم يتطلع بقلق إلى غيره .

ومع هذا فإننا نقول إن صقر الرشود لا يزال تحديا مطروحا على المسرحيين في الكويت ، وسيبقى كذلك إلى أن يبرز في الساحة من يستطيع أن يكون استمرارا له ، وبذلك تعود الأضواء إلى المسرح ، ويضيء اسم الكويت من جديد في مهرجانات وعواصم عربيـة عديدة ، كان الرشود وحده القادر على إعلائـه وتقديمه ، وجذب ملايين القلوب إليه ، في أنقى مجالات التنافس ، وأكثرها إنسانية ، وأدلّها على التقدم الحضاري : مجال الفن المسرحي .

القسم الأول

صورة الفنان

الفصل الأول

الإنسان والمحاولة

يتعادل الوضوح في المراحل المتأخرة من حياة صقر الرشود ، مع الغموض الذي يحيط ببداياته ، ولكل من الوضوح والغموض أسبابه ، وليس باستطاعتنا أن نهمل جانب توثيق المعلومات الأساسية للمعرفة العلمية بإنسان ، ولكن إذا كنا بإزاء فنان ، فإن هذه الأساسيات عن المولد والنشأة والتعليم وما إلى ذلك ، ستقل أهميتها في ميزان الشخصية أمام ما ينبغي أن نهتم به ، وهو جوهر الفنان ذاته حين يتفتح وجدانه الداخلى ، ويثور الصراع بين الممكن العملي والتطلع الحالم بالقفز فوق العقبات ، ثم كيف يتحول التطلع الحالم إلى ممكن جديد ، بالمحاولة ، والإصرار ، ومواجهة عوامل الفشل مهما كانت كثيفة ، واختراق دواعي الإحباط باكتشاف هذه الشخصية لمنطقها الخاص ، الذي يرفض القالب الجاهز المعد لها سلفا،واصطناع قالبها المميز من خلال عناء المحاولة ونضال المواجهة ، وهذا أكثر جوانب حياة هذا الفنان إشراقا ، وأحقها بالعناية والتقدير .

الاسم : صقر سلمان صقر الرشود ، ابن الطواش ، أو تاجر اللؤلؤ القديم : سلمان صقر سلمان الرشود ، المنحدر من الزهاميل ، وهم بطن من قبيلة الفضول،فهو فضلى ، يرجع نسبه إلى هذه القبيلة المنتشرة بين نجد والكويت والعراق . أما الأم ، فكما سجلت شهادة ميلاده : سارة حمود البرقش ، وترجع في نسبها إلى آل خالد ، أصحاب حصن عريعر المذكور تاريخيا ، وهم من أقدم من أقام على أرض الكويت ، وقد شارك صقر الرشود الجد في معركة الصريف التي نشبت سنة ١٩٠١ م وقتل فيها ، وكان في حوالى الأربعين من العمر ، وهى السن التي لقي فيها صقر الرشود الحفيد ربه تقريبا ، كما شارك

الأب : سلمان الرشود في معركة الجهراء المشهورة ، التي نشبت سنة ١٩٢٠ م وقد عاش هذا الأب حتى رأى ولده فنانا مشهورا يستحق إعجابه وفخره .

وفي شهادة الميلاد الصادرة عن دائرة الصحة العامة ، تحت رقم ٦٢/٥٣٥١ بتاريخ ١٣ من أكتوبر سنة ١٩٦٢ ، والمعتمدة بتوقيع الطبيب ، تذكر هذه الشهادة أن صناعة الوالد « بائع » ، وهو التعبير التقليدي القديم عن مهنة التجارة والسمسرة ، فالتاجر كما كان يقال « بياع شراى » أي بائع مشتر ، وتذكر أن الطفل « صقر » قد ولد في الكويت ، بالمنزل ، وقيد تحت الرقم السابق ، وقامت بالإشراف على الولادة « ولادة منزلية » ، وكان ذلك في يوم ١٩٤٠/١/١ : الأول من يناير عام أربعين وتسعمائة وألف . وتقرر شهادة الميلاد أخيرا أن الذي قام بتبليغ هذه البيانات هو الوالد !!.

ونذكر هنا أن شهادة الميلاد هذه هي التي اعتمدت في تقدم صقر للامتحانات العامة وبها تقدم إلى الجامعة وسجلت في ملفه الخاص ، ولكن أخاه الأصغر – محمد الرشود الطالب بالجامعة (ووكيل مدرسة متوسطة ، وهو في الثلاثين من العمر تقريبا ، وقد اعتمدنا عليه في اختبار كثير من المعلومات الخاصة ، وأخذنا عنه بعضا منها) يوافق على مكان الميلاد – رغم أنه لم يكن قد ولد بعد ، إذ يصغر أخاه بنحو ثماني سنوات ، ولكنه يرفض اعتماد تاريخ الميلاد ، ويراه متقدما عن الحقيقة بأكثر من عام ونصف عام ، وقد سأل والدته ، فلم يهتد منها إلى تاريخ دقيق ، وكل ما أمكن الوصول إليه أنه ولد في شهر جمادي الثانية . وقد أطلعناه على تاريخ الميلاد المنشور في إحدى المقالات ، وهو ١٩٤١/٦/١١ (الحادي عشر من يونية سنة إحدى وأربعين وتسعمائة وألف) فرجح أن هذا هو التاريخ الصحيح ، وذكر أن صقرا هو نفسه الذى قام بإملاء بيانات شهادة الميلاد – حتى وإن ذكر أن الوالد هو الذى قام بالتبليغ عن الولادة ، وأنه – أي صقر – هو الذي قام أيضا في تلك الفترة ذاتها باستخراج شهادات ميلاد إخوته ، بعد أن أصبح « جواز السفر » ضرورة لا غنى عنها لكل فرد . إذن فإن محمد الرشود يوافق على أن الأول من يناير ١٩٤٠ تاريخ مصنوع ،

اخترعه صقر بنفسه حين سأله الطبيب ، فهو نوع من « التسنين » – أى تقدير السن لعدم معرفة التاريخ الحقيقي للولادة .

وبعرض الأمر على أكثر أصدقاء صقر ملازمة له : الكاتب المسرحي عبد العزيز السريع ، ذكر أن صقراً قد اهتم بهذا الأمر في حياته ، وأنه سأل والدته عن اليوم والشهر العربي الذي ولدته فيه ، وأهم أحداث تلك السنة التي ولد فيها ، وأهم الأطفال الذين تذكر أنهم ولدوا في نفس الشهر أو الفترة ، والفارق الزمني بين ولادته وولادة أخته التالية له ، وأنه محص هذا كله حتى عرف التاريخ العربي لمولده ، وانتهى إلى أنه يوافق ١٩٤١/٦/١١ م .
والطريف أن الأخ والصديق : محمد الرشود وعبد العزيز السريع لا علم لهما بتاريخ الأول من يناير المدون بشهادة الميلاد الرسمية ، وإذ يرجح الظن عادة بأن السنّ التقديرى (التسنين) لأى شخص يكون أقل من عمره الحقيقي ، لأغراض مختلفة ، من بينها إطالة مدة الخدمة في الحكومة ، فإن الأمر على العكس في حالتنا هذه ، ويعلل السريع ذلك بأن صقر الرشود قد تقدم بطلب وظيفة إلى دائرة المعارف (وزارة التربية الآن) وقد وظف بالفعل في وظيفة « أمين مخزن » لإحدى المدارس سنة ١٩٥٦ ، وقد كان في تلك السنة دون السن القانونية للتوظف ، فكانت إضافة عام ونصف عام إلى عمره الحقيقي – من ثم – ضرورة ملحة لإلحاقه بالوظيفة . والذى يجعلنا نتشكك في هذا الدافع هو تاريخ صدور شهادة الميلاد (١٩٦٢) فليس بينه وبين تاريخ التقدم بطلب التوظف رابطة ، ولكني أذكر أنه في تلك الفترة اهتم ديوان الموظفين باستكمال أوراق ومؤهلات موظفي الدولة ، وقامت حملة واسعة في العام التالى بهذا الغرض وطولب غير الكويتيين بتوثيق شهاداتهم من الجهات المختصة في دولهم ، فمن الجائز أن صقرا أحسّ بضرورة حصوله على شهادة رسمية في تلك الفترة (ولا نستبعد رغبة استخراج جواز سفر) والخلاصة أنه لم يكن هناك دافع رسمي للإضافة إلى عمره عند تحرير شهادة الميلاد ، إذ كان قد تجاوز العشرين على أى من التاريخين . ومن الجدير بالذكر أنه كان يستعمل التاريخ الرسمي

المسجل بشهادة الميلاد ، ولو على التقريب ، دون أن يشير لهذا التاريـــخ المستنتج ، فتحت عنوان « فنان من ديرتنا » (مجلة النهضة ١٩٦٧/١١/٢٥) يكتب : العمر ٢٧ سنة . أما القول بأنه في تاريخ وفاته (ديسمبر ١٩٧٨) كان قد أتم في وظيفته الحكومية اثنين وعشرين عاما ، فان هذا لا يثبت ولا ينفي شيئا بالنسبة لتاريخ ميلاده ، الذي سيظل يتأرجح في موقع غير محدد تماما بين ١٩٤٠/١/١ و ١٩٤١/٦/١١[1] .

ونمضي عن هذه النقطة القلقة وغير المجدية معا ، إلى ما هو أكثر مساساً بحياته وتكوينه النفسي والثقافي . فنذكر أن الوالد التاجر سلمان الرشود قد قضى الفترة ما بين عام ١٩٤٤ وعام ١٩٥٨ متنقلا بين البحرين والهند وباكستان والكويت والمدينة المنورة ، ليستقر في النهاية في وطنه ولا يفكر في مغادرته . سيبقى جانب من أسباب هذا الرحيل المستمر مجهولا ، وقد تكفي الأسباب المعلنة تعليلا لمن يعرف طبائع الناس في الكويت ، واعتزازهم بحريتهم الفردية ، وحبهم للتجارة ، وقدرتهم على التعامل مع الآخرين . ويذكر أن البداية كانت في مخاشنة جرت بين سلمان الرشود وأحد الشيوخ من أصحاب الأمر والنهي في الكويت ، وكان ذلك في البحرين ، حيث سافر إليها التاجر الدلال الكويتي سلمان الرشود لقضاء بعض الصفقات كما يحدث عادة ، وتصادف أن كان الشيخ النافذ الكلمة ، في زيارة البحرين ، فشكا أحد المواطنين البحرينيين سلمان الرشود إلى الشيخ ، في أمر صفقة كانت بينهما ، وقبل أن يستمع إلى سلمان كان قد وجه إليه بعض العبارات التي اعتبرها غير عادلة ، وماسة بكرامته ونزاهة عمله ، ومن ثم قرر مغادرة الكويت ! ! وهكذا استلحق أهله وقضى معهم

---

(١) يضيف عبد العزيز السريع انه لم تكن هناك مشكلة في الالتحاق بوظيفة ، ولكن الإضافة إلى العمر الحقيقي صارت مطلوبة حين بدأ ديوان الموظفين ينظر في الترقيات ، ويشترط عددا معينا من سنوات الخدمة بالإضافة إلى مستوى معين من العمر ، لكي يرقى الموظف ، وهذا هو السبب – في رأية – للرجوع إلى سنة ١٩٤٠ ، ويرى أن التاريخ الآخر ٤١/٦/١١ هو الصحيح تماما ، توصلا – الرشود والسريع – لتحديده بعد جهود منظمة في سؤال الأهل ومقارنة الحوادث ، وتحديد التاريخ العربي أولاً .

في البحرين السنوات ما بين ١٩٤٤ و ١٩٤٧ ، وبذلك عاش صقر في البحرين السنوات الأولى من طفولته ، ما بين الرابعة والسابعة تقريبا .

وبتأمل تاريخ الذهاب إلى البحرين ، وتاريخ مغادرتها إلى الهند يتبيّن لنا أن الحرب العالمية الثانية كانت تلملم خيوطها الأخيرة في أنحاء العالم ، وأنها في تلك الفترة كانت قد انحصرت في الميادين الأوروبية تقريبا ، وأن الهند كانت تتحفز لوثبة كبرى ستشهد بعد قليل إعلان استقلالها عن التاج البريطاني ، كما ستنسلخ عنها باكستان وتعلن استقلالها كدولة إسلامية كبرى أيضا . وإذن فإن عوامل الخوف من الذهاب إلى الهند تتعادل والرغبة فيه ، وقد تغلبت الرغبة لدى التاجر النشيط ، الذي وجد في ظروف الاستقلال ، وما تبعه من تغير وتبديل في علاقات الطبقات وطبيعة النظام الاقتصادي ، ثم ما ساد الفترة من قلق في مناطق الحدود مع باكستان ، ومشكلات تبادل قطاعات ضخمة من السكان الراغبين في الالتحاق بهذه الدولة أو تلك ، وجد في هذا كله ظروفا صالحة لترويج تجارته في أنواع المجوهرات (وليس اللؤلؤ وحده) والأسلحة المهربة ، وغير ذلك مما تدعو إليه مطالب الفترة . لقد تحرك الوالد التاجر بين بومبي وغيرها من مدن الهند الكبرى ، ورحل إلى كراتشي عاصمة الدولة الجديدة أكثر من مرة ، ولكن يبدو أن أسرته لم تكن تتابع رحلاته ، كانت قد استقرت في إحدى المدن الصغيرة القريبة من بومبي ، واسمها « مهيم » ، وفي مدرستها قضى الطفل صقر أولى سنوات تعليمه ، بين الأطفال الهنود ! ! .

يتحدث صقر عن هذه المرحلة في حوار أجرى معه (مجلة الطليعة ١٩٧٢/٨/٢٦) فيذكر أثر الغربة والحنين في ميله إلى سماع القصص والأساطير من والدته في تلك المرحلة المبكرة ، وكان زاده الروحي والعقلي يستمده عن طريقها ، عبر بطولات أبي زيد الهلالي وذات الهمة ومريم الزنارية ، وقصص ألف ليلة وليلة . ولا يفوته أن يشير إلى الأثر النفسي الخطير لوجوده في بلاد غريبة في هذه السنّ الصغيرة : « وأنا الطفل الصغير الموجود في أرض لا يفهم لغتها ولا يتجانس مع غيره من أطفالها » . ستكون لهذه البداية المغتربة الغريبة

آثار نفسية عميقة في وجدان صقر الفنان ، ويكفي أن نشير الآن إلى إيمانه العميق بأن نجاح الفنان يبدأ من بلده ، وأن الاغتراب يسمح بقدر محدود من النجاح ، أما النجاح الحقيقي الذي ترسخ به أقدام الفنان فلا بد أن يحققه في وطنه أولا . وهذا التصور لمفهوم النجاح واكتشاف عوامله مبني على مبدأ آخر مهم ، وهو الإيمان بالدور الاجتماعي للفن ، والصلة الحميمة بين الفنان ومجتمعه ، باعتبار هذا المجتمع مصدر التجربة الفنية ومتلقيها معا ، والحكم النهائي على نجاحها أو إخفاقها ، وفي هذا ما فيه من احترام البيئة ، ورعاية أعرافها ، واستخدام معطياتها المادية والمعنوية في تجسيد الرؤية الفنية ، ولعل الرشود كان وفيا لهذه المعاني جميعا . ولعل الرشود تلقى تجربة الانتقال المؤقت إلى أبي ظبي لتأسيس مسرح في دولة الإمارات العربية بشئ من الحزن والانكسار ، لهذا المعنى الراسخ للنجاح ، على الرغم من أنه كان قد قطع شوطا لا يستهان به في تأكيد شخصيته الفنية .

ومهما يكن من أمر فقد عادت الأسرة من الهند في منتصف عام ١٩٥٠ ، وطفلها البكر صقر يقترب من العاشرة ، بعد أن طوف بين البحرين والهند وباكستان . إنه أخيرا في الكويت ، إنه يراها للمرة الأولى فيما يبدو ، فقد غادرها قبل أن يبلغ سن التمييز ، وقبل أن تستوعب ذاكرته أو تختزن شيئا من صور الحياة فيها ، لكنه الآن وقد صار صبيا يعرف ما الوطن ، كما عرف ما الغربة من قبل ، وإنه الآن ليستمتع بما لا حد له بالعيش بين أهله وذويه الذين كثيرا ما سمع أسماءهم وأحداث حياتهم وذكرياتهم مع والديه تتردد في البيت ، بعد أن عاش غريب الوجه واليد واللسان بين الهند وباكستان . وإنه الآن يستطيع أن يستدرك ما فاته من شأن التعليم المنظم ، بعد أن قضى مراحل قلقة متقطعة بين مدارس مختلفة ، لا تسير على نسق التعليم في موطنه ، ومن ثم لا محيد عن البدء من جديد . فإلى الآن وقد اقترب الصبي من العاشرة لم تكن لديه ورقة تثبت أنه قطع أى مرحلة تعليمية مهما كانت بسيطة ، وحتى لو كانت لديه هذه الورقة فإن مدارس بلده لن تعترف بها مع اختلاف النظم ولغة التعليم . ولكن

لا بأس ، إن الفرصة لم تفلت بعد . ولكن هيهات ! ! فإنه قبل أن يكتمل العام على فرحة الصبي بالعودة إلى بلاده وأهله ، وقبل أن يتمكن من الانضمام إلى مدرسة يستأنف فيها ما كان قد بدأ في بلاد أخرى ، كان الأب يزمع الرحيل عن الكويت مرة أخرى ، إلى مدينة الرسول هذه المرة ! ! .

نتساءل عن سبب هذه الهجرة الثانية ، فيقال إنها هجرة إلى الله ورسوله ، ولهذا كانت المدينة المنورة هي الوجهة ، وأن ذلك قد حدث عقب موجة من التدين والنسك غمرت الوالد الشيخ ، فرأى أن المدينة هي الموطن الروحي الذي يرضي أشواقه ، على أنهم يقولون إن التجارة كانت هدفا ثانيا لهذه النقلة أيضا ! ! ولعل هذه الإضافة الأخيرة تفسر لنا جانبا مهما من نفس سلمان الرشود ونزعته الأخلاقية ، وباستطاعتها من ثم أن تلقى ضوءا على جانب من أخلاق صقر واتجاهه النفسي في ذات الوقت . إننا لا نستبعد هدف الرغبة في مجاورة الرسول عليه السلام ، وليس سلمان الرشود بدعا في ذلك ، فهو أمر صنعه ويصنعه آلاف المسلمين كل عام من مختلف أنحاء العالم ، ولكننا لا نستبعد – بنفس الدرجة – أنه لم يستطع أن يتلاءم مع أجواء الكويت عقب عودته التي لم تطل ، بعد انقطاع دام ست سنوات . وأغلب الظن أن عائدات النفط في تلك الفترة (١٩٥٠–١٩٥١) كانت قد بدأت تؤتي ثمارها الحلوة والمرة معا ، فبدأت صورة الكويت تتغير ، وتخلخل التركيب الاجتماعي نسبيا ، واختلفت حظوظ الثروة والمال نسبيا أيضا ، وتبدلت مظاهر النظام والحكم بعض الشيء ، واختلطت العناصر الوافدة وراء الثروة المتفجرة بأهل البلاد ، واقتحمت ميادين العمل المختلفة بما فيها العمل التجاري ، فأقحمت على هذا الميدان التجاري ما لم يكن مألوفا من أساليب التعامل ووسائل الترويج وأنواع البضائع . وفي هذه السوق المائجة التي تغير جلدها شهرا بعد شهر لم يعد اللؤلؤ ولا الذهب ، ولا السلاح ، مجالا لتجارة رابحة ، ولم يعد تجاره أهل صدارة أو خبرة مطلوبة . لقد اتجهت الريح وجهة أخرى بعيدة عن تلك المجالات والأساليب التي يتقنها الطواش القديم ، ولم يعد أمامه

غير خيارين أحلاهما مر : أن ينضم إلى الموكب ويبحث لنفسه عن وكالــة تجارية لأى سلعــة جديدة يقبــل عليها الناس ، فلتكــن لنــوع من العطــور ، أو الأحذية ، أو الساعات وآلات التصوير ، وما يستتبع ذلك من ضرورة الاتفاق مع بعض القادمين من الخارج – من لبنان خاصة – ليحملوا عنه عبء القيام بأمر هذه التجارة التي لم يستعد لها . أو – وهذا هو الخيار الثاني – أن يقبع في بيته راضيا بالبطالة حتى يدركه « التثمين » فتعوضه الدولة عن بعض ممتلكاته بأثمان تشجيعية ، تمكنه من إقــامة بناية يقوم بتأجيرها والعيش عــلى ريعها ، وهو أمر – من الوجهة العملية – لا يختلف عن البطالة ! ! وقد رفض سلمان الرشود الخيارين جميعا ، وصنع خياره الخاص ؛ فكانت الهجرة إلى أرض الهجرة ، ليجاور ، ويتاجر على النحو الذى اعتاد وأحب . وهكذا لم يمض على الحلم بالاستقرار غير عام واحد ، حتى وجد الصبي صقر نفسه يستعد إلى رحيل جديد ، يشعر بلوعته ولذعه ، لا يعزيه عنه أنه إلى المدينة المنورة . يكفيه حزنا أن يغادر أهله وعشيرته ، يكفيــه حزنـا أنه لن ينعــم طويــــلا بالوقــوف في طابور الصباح ، وتحية العلم ، مع تلاميذ مدرسة الصبــاح الابتدائية التي لم يكمل بها بضعة أشهر . ولكن من الذي يعبأ بأحزان طفل إذا ما أزمع المسير ؟ .

هكذا أصبح الصبي فوجد نفسه ذات يوم من عام ١٩٥١ مقيما بالمدينة المنورة ، بعيدا عن الكويت ، بعيدا عن مدرسة الصباح الابتدائية ، بعيدا عن سيف الرشود ابن خالته وصنوه العزيز (وزوج أخته فيما بعد) . وإذا كان قد استبدل مدرسة النجاح الابتدائية في المدينة ، بمدرسة الصباح في الكويت ، فإنه لم يجد بديلا لربعه في الكويت ، وهو كبير أخوته ، وإذا كانت أختاه عائشة ووضحة تقاربانه سنا ، فإنه قد تجاوزهما نضجا ، فما يطيب له اللعب مع البنات ولا ألعاب البنات ، أما أخواه الآخران : بدر ومحمد ، فإنهما يصغرانه كثيرا وليس من الممكن أن يجمع بينهما نشاط مشترك ! ! .

عبر خمس سنوات أو تزيد ، عاشها الصبي الذي يجتاز سن المراهقة بين عامي ١٩٥١ و ١٩٥٦ في المدينة ، تجلت ملامح الثبات والتحول بأقوى صورة ، لتكشف عن طبيعته الملتهبة وإصراره الذى لا يقاوم . لقد حاول أن يستجيب لرغبة والده ، فدخل المدرسة الابتدائية ، فلما انتهى منها دخل الكلية الصناعية لمدة عامين ، ولكن الفكرة الثابتة عن ضرورة العودة إلى الكويت قضت على أماني الاستقرار واستكمال التعلم ، وفي الفترة ذاتها عرف الطريق إلى قراءة الأدب : القصص الشعبية ودواوين الشعر ، وكتب الأخبار والنوادر ، فقضى هذا الميل الجديد على أمل الرضا بمناهج الكلية الصناعية التي تقتضيه ساعات طوال لرسم قطاع طولى لمسمار محوى في صامولة ، وتحبسه طوال اليوم بين جدران الورشة ! ! الآن . . بدأ الوالد يتذمر ، يضيق صدرا بهجر المدرسة أو التمرد عليها ، ويضيق صدرا بالإقبال على كتب الشعر والخرافات التي تبدو له سقيمة عديمة النفع . والآن تجلى في الولد سر أبيه ، فاضطربت مشاعر الوالد بين الإعجاب والضيق ، إذ كشف الفتى عن إرادته الحديدية ، وتمرده الذي يستعصى على الخضوع ، وإذ يقرأ الأب في ولده أعز صفاته النفسية ، تلك الصفات التي حملته على مبارحة وطنه مرتين ، فإنه يكره فيه ما يعتبره خروجا على الطاعة واستماع النصيحة ، وما ينبغي أن يتحلى به الابن تجاه أبيه . الآن : حل الجفاء والإعجاب بقلب الوالد ، وهو إذ يظهر جفاءه فإنه يضمر الإعجاب النابع من تعرفه على ذاته أقوى ما تكون في هذا الولد ! ! .

وتتحول مع الزمن القراءة إلى سلوك ، ويتحول الشغف إلى هدف ، فتظهر لأول مرة في باحة المنزل وامتداد الشارع الرغبة الأولى في التمثيل ، في خداع الآخرين بالتقليد وإضحاكهم ونيل إعجابهم . فكم من « مقالب » صنعها فأتقنها في تلك الفترة ، أضحكت الوالد وأغضبته معا ، فها هو ذا الصبي يصطنع هيئة شحاذ ، فيقلب سحنته ، ويغير ثيابه ويستعير لغة الاستجداء ويقبل على الوالد ، الذي يخدع أو يتخادع ويعطي الشحاذ مما أعطاه الله ، فيكون الضحك

والرضا ، وها هو ذا الصبي يصطنع موكب جنازة ، ينظمها من فتيان الشارع فيلف أحدهم في رداء أبيض ، ويلقيه على لوح خشبي ، ويحمل إلى الحرم النبوي ليصلي عليه هناك كما جرى عرف أهل المدينة ، ويمضي الموكب يشق الشوارع حتى يكتشف هنا أو هناك ، ويهرب « الميت » ، ويضحك الفتيان ، ويصل الخبر إلى الوالد فيكون شئ من الغضب والعتب . وتظهر لدى الفتى رغبة جديدة ، « العودة إلى الكويت » لقد استيقظ الحلم القديم ، والحزن القديم ، ولا بد من العودة ! ! وإذ يرفض الوالد مناقشة الأمر فإنه يسعى إلى أن يملأ فراغ الوقت حول الفتى بشئ غير الشعر والقصص ، تلك التي يشرد خياله معها ، فيناجي وطنه البعيد من خلالها ، وقد هداه تفكيره إلى أن يدفعه دفعا إلى حلقات الدراسة التي تقام في مساجد المدينة عقب صلاة العصر كل يوم ، وتنظم دروسا في الدين واللغة العربية . وقد احتاط الوالد للأمر فمنع عن ابنه النقود القليلة التي كان يمنحه إياها فتجد طريقها إلى محلات بيع الكتب على الفور ، ومن ثم فليس أمام الفتى إلاّ الذهاب إلى هذه الحلقات كل عصر ، ومراجعة دروسها كل صباح ! ! ولكن هيهات ! ! .

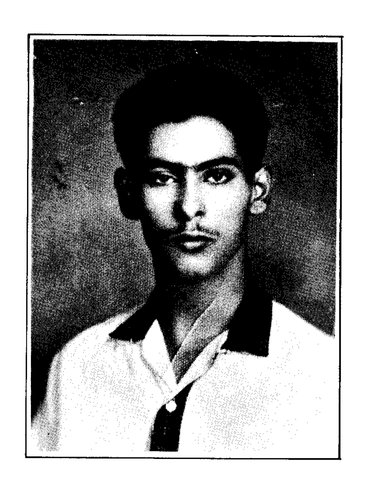
إن للفن شيطانا يعرف كيف ينفذ من ثقب إبرة ، وإذا استولى على نفس أساغ لها كل شئ في سبيل إرضائه . بعد فترة ليست طويلة فوجئ الطفلان : بدر ومحمد بأخيهما الأكبر صقر ، يعمل في إحدى العمائر مساعدا لبناء ! ! لم يخطر لهما ما يشاهدانه حقيقة ، وظن الطفلان أن ما يريانه ليس إلاّ من ألاعيب أخيهما المولع بالعبث واصطناع الأدوار المختلفة ، ولكن لهفة أخيهما وخوفه ، ثم إقباله عليهما وإلحاحه ألاّ يحدثا الوالد بشئ مما شاهدا ، ثم هذه الرشوة من الحلوى التي صبها في أيديهما ، كل ذلك أقنعهما بأن أخاهما العود يرتكب عملا لن يرضى عنه الوالد ، وأنه من الخير لهما ألا يخبراه . ومع هذا فإن الأمر قد عرف برمته بعد أيام قليلة ، وعرف أيضا من أين تأتي النقود التي يشتري بها صقر كتب الشعر والقصص ! ! وكان موقفاً لا ينسى بين طبعين ناريين ، وإرادتين ترفضان الخضوع ، يقول الفتى : أريد العودة إلى الكويت ، ويقول الأب : لن تغادر المدينة ، وستكمل دراستك الدينية ! ! .

لقد تولى موسم الحج حل هذا الإشكال المستحكم بين الفتى المتلهف على العودة ، والأب المصمم على البقاء ، فحين أقبلت قوافل الحجيج من الكويت هفا القلب إليها واشتد الحنين ، وتنطس الفتى الأخبار حتى اكتشف أن رئيس إحدى هذه الحملات ويدعى « سعيد الهاجري » صديق لوالده ، فلا يضيع الفتى الفرصة ، ويتصل به ، ويعلن عزمه على العودة إلى الكويت بصحبة حملته . ويظهر الحاج سعيد الموافقة ، ويتصل سرا بصديقه الحاج سلمان الرشود الذي يقبل وقد أوشكت الحملة على المسير ، فيجد ولده وقد أخذ مكانه بين حجاجها وحمل حقيبة قديمة ، أكثر ما فيها الكتب ، وأقل ما فيها الثياب والطعام ! ! وكان موقف آخر لا يقل شرا واستفزازا عن ذلك اليوم الذى ضبط فيه الفتى يحمل الطين والأحجار ليشترى الكتب . وامتد الحوار بين الفتى وأبيه ، يشتد حتى يبلغ الإرهاب ويقترب من الضرب ، ويلين حتى يبلغ الاستعطاف ويقترب من البكاء . . ويتدخل الحاج سعيد أكثر من مرة ، ، وربما تدخل بعض الحجاج أيضا ، والفتى لا ينطق غير عبارة واحدة : « أريد العودة إلى الكويت » وأمام التصميم الذي لا يعرف هوادة ، يوافق الأب بعد أن تكاثر عليه شهود الموقف ، يكبرون في الفتى حميته وحنينه ، ويهونون على الأب الشيخ فراق ولده ويطمئنونه . يوافق الأب على عودة صقر وحيدا إلى الكويت عام ١٩٥٦ منهيا الغربة الثانية التي امتدت نحو خمس سنوات ، ومنهيا عاماً كاملاً من المشاكسة المستمرة ، ومراحل الغضب المتجدد من الأب والأم معا ، منذ اكتشف أمر الاشتغال مساعدا لبناء ، وحتى العودة إلى الكويت .

ها هو ذا يتنسم ريح الوطن من جديد ، ويلتقي بأصدقائه القدامى الذين تعبت مخيلته من الاحتفاظ بصورهم زاهية تتحدى زمن النسيان ، لشد ما كبروا وتغيروا ! ! لا بد أنه كبر وتغيّر أيضا من حيث لم يقصد إلى شيءٍ من ذلك قصدا . بل لشد ما كبرت الكويت وتغيرت في هذه السنوات القلائل ، لقد أصبحت مدينة مترامية غاصة مزدحمة ، تفجر سورها القديم عن مدن أخرى صغيرة متناثرة ما بين الشامية وكيفان والدسمة ، لم تعد مدرسة الصباح الابتدائية

حلما ، إنها الآن حقيقة ، فقد عاد إلى أرض الكويت ، ولكنها حقيقة لا سبيل إلى التعامل معها ، لقد كبر على هذه المدرسة العزيزة ، بل يوشك أن يتأمل واقعه الجديد بعد فرحة العودة بكثير من القنوط وخيبة الأمل . حقا . . أين مكانه في هذه المدينة المترامية ؟ وهذا التركيب السكاني الغريب ؟ .

لقد وجد مآله في بيت عمته ، ثم في بيت خالته ، وقضى أيامه وشهوره مترددا بين هذين البيتين ، ونقود الوالد تقبل من المدينة تغطى نفقاته ، وقد أصلح ما وَهَى من علاقته بوالديه فلم يبخل بالرسائل المتتابعة يسترضيهما ، ويسألهما الدعاء له ، ولكنه كان أيضا : يحرضهما على العودة إلى الوطن . كان يريد أن ينتهي من مشكلات الوضع الأسرى والإقامة الدائمة ، ليلتفت إلى السؤال الأكثر خطرا وإلحاحا : أين مكاني في هذه المدينة المترامية ؟ .



من ألهب شوقا في عينيـك ؟!
من ألقى الجنة في كفيـك ؟!
من فجّر فيك الجوع . . الخصب . . البرق الحارق ؟
من أنت أيا سهما مارق ؟!
يا قلبا في لون الأشجـار
يا صدرا مشتعلا أنوار
يا ومضا – في غيم – بارق !!

من قصيدة : « باقية عيناك في الفجر »
للشاعرة : **نجمة إدريس**

الفصل الثاني

الفنان والمحاولة

ينتهي قلق الإنسان بالعودة إلى الوطن ، إذ يتحقق له الانتماء والأمـــان .
ويبدأ قلق الفنان بهذه العودة ، إذ يجد نفسه وجها لوجه أمام اختبار الوجود المتميّز . لقد انطوت صفحة القلق الظاهر ، ليبدأ قلق الأعماق . ودوافع هذا القلق الجديد تتوارد على القلب الفتى من كل صوب ! ! .

لقد اكتشف الآن فقط ، ويا له من اكتشاف قد تأخر كثيرا ، أنه يحمل الشهادة الابتدائية ، وأن هذه الشهادة المتواضعة لا تكاد تؤهله لشئ مما تقبله نفسه الطموح . من الصحيح أن الفرصة إلى استكمال التعليم لم يقض عليها تماما ، لا يزال في استطاعته أن يبدأ مع المرحلة الثانوية ، أو أن يستكمل ما بدأ من قبل في الكلية الصناعية . ولكنه الآن أكثر توقا لإثبات استقلاليته وقدرته على الكسب ، ورسائله إذ تتتابع إلى والديه في المدينة تلح عليهما في العودة إلى الكويت ، فإن خياله النشيط كان يرسم صورة لما ينبغي أن يكون عليه حاله عندما يقرر والدهأن يعود : أن يكون موظفا ، وله راتب شهرى ، ويملك سيارة خاصة به ، ويقتني ما يشاء من الكتب الأدبية ، ويحصل على زاد مستمر من المجلات الفنية التي تمده بأخبار الإبداع وصوره في مختلف أنحاء العالم العربي . لقد تحقق للفتى كل ما أراد ، وقفز فوق كثير من الحواجز ، بل تحمل ما اعتبره مساسا بشخصه وإهانة لإيمانه بنفسه ، فها هو ذا يتقدم بطلب التوظف إلى وزارة التربية ، فيجد عناء في قبول شهادته المتواضعة ، ثم كانت وظيفة « أمين مخزن » التي جادت بها الوزارة بعد حين تأكيدا جديدا على تواضع مستواه ، وإشارة واضحة إلى جانب الخلل في تكوينه . الدراسة هي الطريق والشهادة الدراسية مفتاح الأبواب الموصدة . يا لها من حقيقة بازغة لم يعرف

قدرها إلاّ بعد فوات الأوان ، فكيف يوفق بين الواقع والأمنية ، وقد سدت الطرق إلى تحقيق الأماني ؟ فقد تجاوز سن الانضباط المدرسي واستولى الملل على النفس ، ولم يعد أمامه غير الجهد الذاتي يبذله دون هوادة . لقد تحقق له جانب كبير مما أراد ، فقا عاد الوالد وعادت معه الأسرة سنة ١٩٥٨ ، بعد عامين من عودته وحيدا ، وخوضه تجربة التوظف والاستقرار دون أسرته ، وأصبحت لديه سيارة ومكتبة ، ومجلات ، ولكن الطموح طريق بغير نهاية ، وما حصله يثير فيه أشواقا مضاعفة للحاق بما عجز عن تحقيقه ، أو لم يكن في مستوى أحلامه من قبل . وينقل صقر إلى المخازن المركزية لوزارة التربية بمنطقة الشويخ ، وهناك يلتقي بأول الأصدقاء الدائمين الذين سيصحبون رحلته الفنية ، ويتبادلون معه تسديد الخطى وحفز الهمم : محبوب العبد الله الذي كان يعمل في نفس الوظيفة بالمخازن . وهناك سيلتقي بعد حين ليس بالطويل ، بالصديق الثاني : عبد العزيز السريع . لقد كانت الفرصة متاحة تماما لإرضاء النهم إلى القراءة ، فالعمل في المخازن ليس عنيفا ، وبخاصة حين يأتي الصيف وتغلق المدارس أبوابها ، فلا يكون أمام الأمناء إلاّ أن يبقوا كحراس لما في حوزتهم حتى قبيل العام الجديد ، لقد شهدت تلك الفترات الصيفية وغيرها مراحل ومحاولات استكشاف الذات من خلال القراءة ، وكم شهدت السجادة على أرض المخزن ، والمروحة في سقفه من الساعات الطوال كل يوم ، وقد استلقى صقر ومحبوب يقرآن ، أو يقرأ أحدهما ويسمع الآخر ، أو يملي أحدهما ويكتب الآخر إذا ما سبق إلى وهمه أن لديه ما يريد أن يفضي به ، أو تعجل مجاراة ما يقرأ . وكم مضت الأيام والشهور على هذا النحو لا يدركهما الفتور .

ماذا كانا يقرآن في تلك الفترة ؟ لم يكن لهما هدف محدد ، كانا يلتهمان كل ما يقع في طريقهما : قصص الأفلام السينمائية ، والدراسات النقدية التي تلاحقها في المجلات الفنية ، والمسرحيات ونقدها ، والشعر ، والفلسفة ، والمقالات السياسية ، مع حرص شديد على سماع مقال « بصراحة » الأسبوعي

من راديو « صوت العرب » وسماع المسلسلات الدرامية في إذاعات القاهرة وغيرها ، وبخاصة تلك التي تستمد مادتها من قصص كبار الكتاب والأدباء .

تلك إذن مرحلة القلق المستبد الذي لا بد أن يكشف عما يرهص به فيتحدد المجال . وكما شهدت تلك الفترة الميل العنيف إلى القراءة فقد شهدت المحاولات الأولى للتعبير ، ولكن بأي وسيلة ؟ يذكر محبوب العبد الله أن صقرا قام بتأليف أغنية ، وأنهما – صقر ومحبوب – قد اتصلا ببعض الموسيقيين ليتعلما على أيديهما الموسيقى ، ويذكر محبوب أن الموسيقى محمد عبد القادر ، والمخرج التلفزيوني حاليا أمين الحاج قد حاولا تعليمهما الموسيقى ، وأنهما أعانا في تلحين الأغنية التي ألفها صقر ، وساعدا في تسجيلها على شريط[1] ، ويذكر أنهما ذهبا بهذا الشريط إلى الإذاعة ليبث ضمن برنامج « ركن الهواة » ولكن الشريط رفض ، لعدم صلاحيته فنيا ! ! يمكن أن نذكر هذا الخبر كنزوة استولت على الشابين ولم تترك في حياتهما أثرا ، بدليل انصرافهما عن إعادة المحاولة . ولكن الأمر يختلف عن ذلك ، وصحيح أن محاولة الغناء لم تتكرر ، ولكن محاولة تعلم الموسيقى استمرت بعض الوقت . يقول حمد السعيدان (في جريدة السياسة ١٩٧٩/٢/٥) .« عرفت « صقر » في الخمسينات عندما اشترى عودا ليعزف عليه . فكثيرون هم الذين عرفوا صقرا مخرجا وممثلا وكاتبا مسرحيا ، ولكن قليلون هم الذين يعرفون أنه كان من المعجبين بالموسيقار محمد عبد الوهاب ، وأنه أراد أن يكون موسيقيا لامعا . فعندما اشترى العود من دكان « بو زيد فون » أخفاه عند محمد الصقعبي ابن خالتي وصاحب محلات بو زيد فون مخافة أهله فقد كان من الأبناء البررة الذين يعولون كثيراً على مسألة احترام الأهل وعدم ابداء أى سلوك ينم عن العقوق . وقد استعان بأحد الموسيقيين واسمه عبد الرؤوف – وهو من العزاف الموسيقيين في الإذاعة ، وأخذ يدرس على يديه « النوتة » الموسيقية ، فحاول مرات كثيرة أن يعزف وأن يلحن ، وعندما

١– يروى عبد العزيز السريع هذه الحادثة بطريقة أخرى : فمحمد عبد القادر كان مجرد زميل في العمل وكان يملك آلة تسجيل ، وقد قام بأداء الأغنية أمين الحاج ، أما صقر الرشود فهو الذي وضع اللحن .

ييأس يخرط الريشة على أوتار العـود جميعها بعصبية ، ثم يقذف بالعود ويركله ، ويقول : ماكو فايدة ! ! » . هذا أحد الأخبار الطريفة عن محاولات صقر للبحث عن بداية يشكل فيها إحساسه وشعوره ، ويستكشف من خلالها اتجاه موهبته الفنية . وفي الخبر ما يدل على أن ذلك كان بعد عودة الأسرة من المدينة ، أي بعد سنة ١٩٥٨ . وقد حدثني محمد الرشود أن والده ظل يعارض اتجاه صقر إلى الفن ، ويحاول صرفه عنه ، وقد استمر على ذلك سنوات[1] ، ولم يكفّ إلاّ بعد أن وجد الناس يلهجون باسم ولده ويمتدحون جهده ويهنئون الأب بما فعل الإبن ، وحينئذ سكت عنه . وهذا يعلل محاولة إخفاء العود عند بعض أصدقائه . وإذا لم يكن صقر قد اشتغل بالموسيقى ، واكتشف مبكرا أنه لم يخلق موسيقيا ، فإن هذه الدراية المبكرة وإن تكن محدودة صارت إحدى الخبرات المختلفة التي حصلها وأفاد منها . لقد رأيته في فترة الإعداد لمسرحية « شياطين ليلة الجمعة » ، وهي مسرحية تشتمل على كثير من مشاهد الغناء والحداء والرقص ، يجلس مع يوسف المهنا ، الموسيقي الذي قام بتلحين أغاني المسرحية ، ويعينه إعانة خبير في تصور المشهد والحركة ونوع الإيقاع المطلوب ، الملائم للشعور ، والموافق لنوع الرقصة ، وعدد الراقصين أو المؤدين ، وكانت الجلسات تطول وتتكرر بينهما ، وهذا يعني أن رجل الموسيقى وجد فائدة حقيقية في توجيهات صقر . وليس علم الألحان وقفا على التلحين والغناء ، إنه يثمر كثيرا في تنمية حسّ الإيقاع في صياغة الجملة ، وكتابة الحوار بصفة خاصة ، وسنرى أن هذا الجانب قد نال قدرا من التوفيق في مسرحيات الرشود . وقد يعنينا موقع هذه المحاولة الموسيقية بالنسبة للتوجه نحو المسرح ، ومن المعروف لمن له إلمام بتاريخ وتطور الحركة المسرحية في الكويت أن زكي طليمات قد قام بزيارته الأولى للكويت في مارس ١٩٥٨ ، وأنه أقام نحو ثلاثة أشهر ، ألقى فيها محاضرتين عامتين عن المسرح وأهميته وضرورة الاهتمام به في الكويت وإقامته على أسس عصرية . وقد ختم طليمات زيارته الأولى هذه

١- ويدخل في هذه المعارضة رفض الوالد أن يتزوج صقر من فتاة أحبها في صدر شبابه ، لأنها تعمل بالفـن .

بإقامة حفل عام على مسرح ثانوية الشويخ تحت عنوان : « مهرجان العروبة » . وقد يصلح هذا الحدث بداية لاهتمام الرشود بالمسرح واتجاهه إليه بدلا من الموسيقى والغناء . وقد وجهت هذا الاحتمال إلى محبوب العبدالله في سؤال مباشر ، والمثير حقا أنه قرر أنهما – صقر وهو – لم يشعرا بزيارة طلبات أو حفلته ، ومن باب أولي لم تكن هي التي نبهتهما إلى الاهتمام بالمسرح . يقرر محبوب هذا على الرغم من أن وسائل الترفيه في ذلك الحين كانت محدودة تماما إن لم تكن نادرة ، وكان الحفل برعاية كبراء الدولة ، وسبقه وأعقبه حوار حاد نشرته صحف الكويت ، طرفاه طلبات ، والجمعيات الدينية التي ترى في المسرح مدخلا إلى الفساد . ونحن إذ نستبعد أن يمر حدث بهذه الأهمية (بالنسبة للفترة) دون أن يحسّ به صقر ، نتقبل شهادة صديقه في حدود ما تعي الذاكرة ، ولكن يهمنا أن نشير هنا إلى أن الرشود كتب أول نص مسرحي في العام التالي مباشرة (١٩٥٩) وهو مسرحية « تقاليد » التي قدمها للمسرح الشعبي ، ومثلها محمد النشمي وفرقته ، وكانت أول نص تمثله الفرقة ، وتخرج به عن خط الارتجال الذي كانت تتبعه من قبل .

على أن محبوب العبدالله يقرر صراحة أن الصلة بفن المسرح أو التهيؤ لدراسته كانت تجتاز خطواتها الأولى حتى بعد مرور عامين من زيارة طلبات المجهولة التأثير ، وبهذا المثل الذي نذكره الآن نقلا عنه يمكننا أن نتصور « حجم السذاجة » التي كتبت بها مسرحية « تقاليد » التي ضاع نصها ، ومسرحية « فتحنا » التي تلتها تأليفا وضياعا ، فقد عرضتها فرقة المسرح الوطني (النواة الأولى لمسرح الخليج العربي) وضاع نصها أيضا ، ولسنا الآن بصدد الحكم على موضوع المسرحيتين أو إحداهما ، فمن الممكن أن تكون ناضجة تماما ، ومن الممكن – مع تحقق هذا – أن تكون المعالجة الدرامية ضعيفة جدا ولا تصلح بالمرة . وستكون لنا وقفة معهما ، ولكن ما قاله محبوب يبقى له دلالة مهمة ، فقد ذكر أن البناء المسرحي وحتى كتابة « فتحنا » لم يكن له وجود متميز عن تصور السيناريو السينمائي في عقل الرشود ، وفي عقل صديقه أيضا[1] ، كان الطموح والتطلع أقوى من الثقافة وأسبق

١– سيذكر الرشود فيما بعد أن اهتمامه بمشاهدة الأفلام السينمائية هو الذي أيقظ فيه الحسّ الفني ووجهه إلى الإخراج المسرحي .

من الخبرة ، فكانت « فتحنا » تبدأ بمشهد رسم الديكور الخاص به على اتساع هائل لا تطيقه غير « بلاتوهات » السينما ؛ محل بقالة في مدخل الشارع ، والشبان والمراهقون يقبلون عليه للشراء والتسكع ، وأحيانا الجلوس أمام المحل لتبادل الأحاديث ومغازلة الفتيات ، وأثناء ذلك يقبل بعض الفتيان يركبون الدراجات ويطلقون أبواقها المرحة إعلانا عن قدومهم . . . الخ . وهذا الديكور الطويل العريض المكلف لن يدوم على المسرح أكثر من دقائق . « فلم نكن نفهم حتى ذلك الحين –١٩٦٠– ما هو المسرح أكثر من أنه تبادل العبارات على الخشبة ، دون أي التزام آخر بأي قاعدة . وحدث أن تعرفنا إلى الأستاذ علي جمعة ، الخبير القانوني بوزارة الشئون ، فقرأ المسرحية ، ولم تعجبه ، وبدأ يوجهنا الوجهة الصحيحة وهي ضرورة الإلمام بنظرية المسرح وقراءة نصوص مسرحية كثيرة ، ومن ذلك الحين التفتنا إلى السلسلة التي كانت تصدرها « مكتبة مصر » تحت عنوان « مكتبة الفنون الدرامية » ، وتعرفنا من خلالها على إبسن ، وشو ، وبيراندللو وتنسي وليامز وغيرهم . وكان من أول ما قرأنا عن النظرية غير مقالات مندور ورشاد رشدي ، كتاب : عيوب التأليف المسرحي ، تأليف وولتر كير ، الذي نشر ضمن السلسلة المذكورة » .

هذه إذن الخطوة الأولى نحو التأليف ، اجتازها صقر وهو في العشرين أو على مشارفها ، وهي وإن تكن قد بدأت متأخرة بعض الشيء فإن نهمه لقراءة المسرحيات قد عوض هذا التأخر ، فلم يمض عامان حتى كتب مسرحيته الأولى « المخلب الكبير » باللغة العربية ، وما لبث أن حولها بعد عام واحد إلى مسرحيتين بالعامية ، هما اللتان شاهدهما جمهور المسرح في الكويت . وتدل أكثر الإشارات في القليل الذي كتب عن فن الرشود أو يرويه صحابه – أن الخطوة الأولى على طريق التأليف قد اقترنت – تقريبا – بالخطوة الأولى على طريق الإخراج ، ولعل هذه البداية المزدوجة تفسر لنا حرصه على أن يستمر مؤلفا ، مع تفوقه وبروز شخصيته في الإخراج المسرحي ، إذ ظل حريصا على أن يبقى مؤلفا ولو بالمشاركة ، حين أعجزه الوقت والجهد المطلوب عن التفرغ للتأليف . يروي حمد السعيدان في مقاله الآنف

الذكر جانبا آخر من ذكرياته يتصل بحماسة صقر للإخراج ، وما كان يتمتع به من صرامة وانضباط ظل من صفاته المميزة ، فيقول : « أذكر أنه في إحدى بروفات مسرحية تقاليد كان يتابع الممثلين وهم يؤدون أدوارهم بكل همة وحماس ، وهو واضع إصبعه تحت شفته السفلى ، وعيناه مرفوعتان إلى الممثلين يتابع التمثيل بكل صمت وتحفز ، وبعد أن انتهى الممثلون ظنوا أنهم قد أجادوا ، فما كان من صقر إلاّ أنه قال بحدة : « المشهد الفلاني يشطب ، والنص الفلاني يعدل ، والفقرة الأخيرة تلغى نهائيا . الجمهور ذكي ، ولا يتقبل النصائح المباشرة ، الجمهور وحده يستخلص العبرة من المشهد نفسه ، ولا داعي للقول : على الإنسان أن يكون كذا أو يفعل كذا . . أعيدوا التمثيل » . وشعرنا بالملل ، ولكنه لا يملّ ولا يصاب بالإحباط » .

لقد أجمع الممثلون الذين عملوا مع الرشود على أن هذه الصفة التي ذكرها السعيدان من الصفات التي لازمت الرشود : الحذف والإضافة والتبديل[1] ، لا يقتصر ذلك على الجمل الحوارية وحسب بل يتجاوزها إلى الحركة والديكور ونبرة الصوت ، وكل ما يجري على الخشبة دون تحفظ . ولكن الطريف حقا في هذا الاقتباس أن اعتراضات الرشود المخرج كانت موجهة أصلا إلى الرشود المؤلف ، فهو كاتب النص ومخرجه معا ، ودعوته إلى الشطب والاختصار موجهة إلى ما كتب من حوار ، ونصائحه التي يوجهها بشكل تقريري ، وكأنه يقوم « بتسميع » مبادئ محفوظة كان الأولى أن يوجهها إلى نفسه عند الكتابة قبل أن يكتشف عجزها حين تجسدت في حركة الممثلين وعلى ألسنتهم ، وقولنا هذا يضع في الاعتبار أننا أمام شاب مبتدئ ، ومتعجل أيضا ، انظر إلى وقفته التي رسمها قلم السعيدان وتحفزه وقلقه وميله إلى التوجيه والسيطرة ، وعباراته أخيرا تدل على أن وعيه النظري بالصنعة المسرحية بدأ يتكون ولكنه يتكون بمعزل عن الممارسة

١- في حواري مع عبد العزيز السريع حول هذه البداية ، قال إن الرشود كان يبيح لنفسه أن يبدل ويضيف ويحذف إذا كان العمل من تأليفه ، ولكنه لا يعطي نفسه هذا الحق في أعمال الآخرين ، بل كان يعلم الممثل احترام النص والالتزام بحرفيته ، وإذا رأى ضرورة الحذف – كما حدث في أعمال منشورة – فإنه كان يستأذن المؤلف ويتشاور معه قبل أن يجرى التعديل .

العملية من خلال مزاولة الكتابة . وسنجد في المراحل الأخرى من رحلة صقر الفنية أنه لم يكف عن توجيه النقد لنفسه ، نقد المخرج للمؤلف ، بصورة مستمرة تقريبـــا .

ينبغي أن نذكر هنا بشكل واضح تماما أن الرشود أول مخرج مسرحي عرفته الكويت . لقد سبقته عروض « نادي المعلمين » التي كانت تقدم المسرحيات العربية والمعربة الفصيحة ، وكان حمد الرجيب غالبا يقوم بالإشراف على إخراج هذه العروض ، وهي على قلتها لم تصل إلى درجة من الجودة يمكن الاطمئنان إليها . كما سبق محمد النشمي بمسرحياته المرتجلة . ولكن الارتجال يدل على جماعية التأليف والأداء معا ، مما يلغي القول بوجود مخرج يتصور النص ويقوم على تنفيذه ، وينتهي هذا كله إلى مسرحية « تقاليد » التي عرضت على مسرح مدرسة الصديق في يوليو ١٩٥٩[1] (أو بعد ذلك على اختلاف وتضارب في الأقوال لا أهمية له) لنشاهد أول فنان كويتي يقوم بدور المخرج ، يشرف على البروفة ، ويوجّه ، ويعدل ، ويلقي بالتعليمات ، ولكن كيف حدث ذلك ؟

إن اكتشاف موهبة التأليف تأتي عادة عبر إدمان القراءة ، أما موهبة الإخراج ، فإنها بدون انتظام في معهد مسرحي يكتشفها ويوجهها من خلال الدراسة ، كانت تكتشف عن طريق التمثيل ، والغرام بالتمثيل أصلا . وأقدم « المخرجين » العرب كانوا ممثلين أولا وأبطالا للمسرحيات التي أخرجوها ، نجد ذلك في تاريخ أبي خليل القباني ومارون النقاش وغيرهما . ولم يعهد إلى تلك الفترة أن الرشود قام بالتمثيل . صحيح أنه يذكر من بين ذكريات صباه المبكر أنه بعد أن عاد من الهند أخذ يتقمص بعض شخصيات تلك الحكايا والأساطير التي حفظها عن أمه ، وراح يجمع أطفـال الحي ويمثل معهم (مقابلة أجراهـا سليمان الشيخ : الطليعـة ١٩٧٢/٨/٢٦) ولكن هذا التطلع المبكر لم يتطور ولم يصقل ، صار فترة منقطعة

١- بعد كتابة هذه الكلمات المعتمدة على رواية أصدقاء الرشود ، عثرنا على نشرة دعاية لمسرحية « تقاليد » تعلن عن تمثيلها يوم ١٩٦٠/١٢/٣ على مسرح مدرسة الصديق (انظر الملحق رقم ٣) وليس فـي النشرة ما يدل على أنها لم تمثل قبل هذا التاريخ ، وإن رجح أن هذا هو العرض الوحيد للمسرحية .

تماما . أو لنقل معه إن هذه الرغبة المبكرة تطورت في طريق آخر ، أو حسب تعبيره : « وكشعبنا الصحراوي ابتدأت بالنمو ، وأخذت أصقل الرغبة بالمطالعة ومخالطة الناس الأكثر تجربة وثقافة » .

وإذن فقد وضع صقر في يدنا المفتاح . لقد وصل إلى الإخراج المسرحي عن طريق القراءة أيضا ، وفي هذا مؤشر واضح على نوع مخيلته وأسلو ب قراءته . بعضنا يقرأ ليستخلص فكرة ، وبعضنا يقرأ ليعيش تجربة ، وبعضنا يقرأ ليستكشف حياة وأنماطاً ، ومن هذا النوع الأخير كان صقر الرشود . كان يملك خيالا حركيا خصبا ، وكان يندمج في قراءة العمل اندماجا ينسيه ما حوله ، ولكنه ليس اندماج من يعيش العمل ، بل من يعيش في العمل ، فيظل محتفظا بقدر من الانفصال والاستقلالية يتيح له مراقبة كل مكونات العمل وتتبع كافة معطياته على كل مستوى : الشخصيات ، والأفعال ، وردود الأفعال ، والحركات ، والنتائج . . . وأحسبنا الآن أقدر على فهم مرامي إجابته حين ألقى إليه بهذا السؤال : كيف أصبحت مخرجا ؟ وكيف « اكتشفت » أنك مخرج مسرحي ؟

يقول صقر الرشود (مجلة الرسالة ١٩٦٥/٨/٢٩) : « الاتجاه للإخراج المسرحي كان – بالنسبة لي – عملية انبهار بالخلق الفني ، أما الروافد التي كانت ترفد ثقافتي المسرحية أول عهدي بالإخراج فكانت الدراسات المسرحية ، والمراقبة الخاصة ، ودقة الملاحظة ، ومشاهدة المسرحيات في البلدان العربية الأخرى . وفوق ذلك كله معاناة نفسية عنيفة قولبت مفاهيمي . كانت لي استنتاجات خاصة من خلال الغير شكلت نفسي ، فاكتشفت أن هناك تقاربا إنسانيا شديدا ؛ لأن نفس الإنسان هي هي . كل الانفعالات ، كل الخطوط النفسية واحدة . قرأت عدة مسرحيات ، كنت أقرأ السطور وأحسّ وراءها النفوس تتحرك ، تحدثني ، تومي إليّ ، لم أكن أقرأ الناحية الدرامية من المسرحية فقط ، وإنما الناحية النفسية أيضا ، ولعل الجدير بالذكر أن هذه العملية تحتاج إلى خيال مجنح خصب . كنت أطلق لخيالي العنان في محاولة صادقة لإيجاد مبررات منطقية معقولة لحركات شخوص المسرحية .

أدركت حينذاك أن كل حركة مسرحية يجب أن تكون منطقية غير مفتعلة ، وأن تبنى على تساؤل أبدي : لماذا ؟! إن البحث عن الدافع النفساني للكلمة ، التي يقولها الإنسان يعطيك الصورة للحركة التي يجب أن يتحركها البطل ، وأهم من ذلك كله أن المخرج يجب أن تكون له تجربة حياتية ناضجة ، وذاكرة قوية تعي هذه التجربة للاستعانة بها في الإخراج » .

هذا اقتباس متراكب الدلالات ، ولهذا أوردناه كاملا على طوله ، لأهميته البالغة ، ليس بالنسبة لاكتشاف الرشود لنفسه في مجال الإخراج فحسب ، وإنما لتحديد عدة المخرج ونوع الثقافة المطلوبة له ، بل ودوره بالنسبة للعمل الفني أيضا . كان « الانبهار » بالخلق الفني بداية ، ولكنه لم يقل لنا أين حدث هذا الانبهار وما سببه . ولا بد أن نستنتج أن الانبهار كان في « تنفيذ » العمل الفني وليس في كتابته ، فالانبهار بالمعنى أو البناء أو الشخصيات يحمس كاتبا لتجربة قلمه ، أما الانبهار بالخلق فيزكي أنه أعجب بإخراج بعض المسرحيات ، ورأى كيف تحولت الكلمات إلى عالم كامل حيّ مثير ، وقد أشار إلى مشاهدة عروض مسرحية خارج الكويت ، ونذكر هنا أنه ذهب إلى مصر ضمن وفد صحبة زكي طليمات بغية المشاهدة والتدريب ، ويقول الرشود عن هذه الرحلة (مجلة الهدف ٢١/١٠/١٩٦٤) : « لم أذهب إلى الجمهورية (يقصد مصر) للنزهة ، ولكني ذهبت إلى هناك بغية الاطلاع على الفنون المختلفة في ج.ع.م. وخصوصاً المسرح » . إن المراقبة الخاصة ودقة الملاحظة لا تلدان مخرجا بطريقة حتمية ، إن الكاتب والرسام وعامة المبدعين يتمتعون بهاتين الصفتين : الدقة وخصوصية الإحساس في تلقي الحياة ومراقبتها . كما أن القدرة على تصور أحاسيس الآخرين بالحلول فيهم قاسم مشترك بين المؤلف والمخرج ، بل لعلها أكثر لزوما للكاتب المبدع منها للمخرج المنفذ أو المفسر ، وإذن فإن قدرة الرشود على أن يقرأ مشاعر الآخرين من خلال قدرته على استبطان ذاته بدعوى أن النفس الإنسانية واحدة ، أو « هي هي » على حد تعبيره ، تجعل منه كاتبا وتشجع فيه قدرة التأليف أكثر مما تدفع به نحو الإخراج ، حتى التساؤل الأبدي الذي طرحه : لماذا ؟ وحتى عنايته بالخطوط

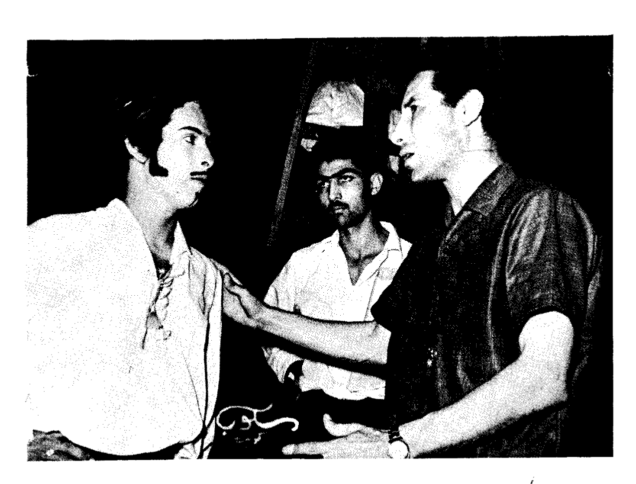
النفسية للشخصيات ، كل ذلك يصنع كاتبا ، أو يجعل هذا أكثر احتمالا من التوجه نحو الإخراج ، وهنا لم يبق غير « الانبهار » ...

انبهر صقر ببعض العروض المسرحية ، لم يفصح عنها ، لم يتردد فيما بعد أن يظهر إعجابه بكثير من المخرجين المشهورين في مصر وفي المغرب وفي تونس ، ولكنه في هذه المرحلة المبكرة يحجب الحركة المؤثرة التي « سولت » له أن يتوجه إلى هذا الطريق الجديد ويحمل مسئوليته . وأضيف : إن هناك دافعا نفسيا عميقا وراء هذا التوجه . . وهو يرتبط بالإبهار أيضا ، ولكن ليس بمعنى أن الرشود قد انبهر بعرض أو عروض مسرحية مثيرة ، بل لأنه كان يريد أن يبهر الآخرين ، كان يريد أن يكون مثيرا للعجب والدهشة والحيرة ، كان يريد أن يكون موضوع حديث الناس واهتمامهم . إن التأليف لا يحقق هذه الغاية ، فضلا عن أنه يحتاج إلى اطلاع طويل المدى وشديد الأناة فإن ثماره بطيئة ، لقد حصل « الحكيم » على اسمه بعد عشرين عاما من الكتابة ، وقد لا يتكرر الحكيم بسهولة . . ولكن « الإخراج » !! تلك اللعبة المعجزة ، يكفي أن ينجح العرض ليحجب المؤلف تماما ، ولا يبقى على الخشبة غير الممثلين ، ومن يقف خلفهم يحرك جميع الخيوط ، بقيادة حكيمة وكبرياء وسموق . وليس المخرج بحاجة إلى السنين الطوال ليكون شهرته الذائعة ، إن عرضا واحدا يدوي كالقنبلة جدير بأن يكسبه مكانا رفيعا ، ويتيح له فرصة جديدة من النجاح المستمر .

ومع هذا فإن إعجابه بالكلمة وإيمانه بالفكر ظل ينازعه إلى آخر الرحلة . لم يكتف بأن يحسن اختيار المسرحيات التي يخرجها ، لم يكتف بأن يضع أفكاره في رؤوس المؤلفين من أصدقائه ، لم يكتف بأن يجعل من مسرح الخليج العربي خلية فكرية ثقافية ، فظل المسرح الوحيد في الكويت ، وإلى اليوم ، الذي يقيم موسما ثقافيا يستضيف فيه المحاضرين ليقوموا عروضه المسرحية ،ولينشروا الوعي المسرحي في مستواه العام ، فكانت هذه الفرقة هي الوحيدة التي نجد للجنتها الثقافية فعالية واضحة . لقد ظل مؤلفا إلى النهاية ، مؤلفا بالقوة ، وبالفعل ، بالممارسة ،

وبالتوجيه ، وبالحلم والأمنية ، ومؤلفا بحق في محاولات الإخراج ، حين ارتقى بها من التجسيد إلى التفسير والإضافة كما سنعرف فيما بعد .

لقد كان هذا التنازع المستمر بين المؤلف المسرحي ، والمخرج المسرحي أقوى عوامل القلق المبدع في أعماقه ، وأصدق دليل على جوهر الفنان المتفجر بالقدرات .



صقر الرشود مع إسلام فارس ، مخرج مسرحية « صفقة مع الشيطان » ، وراء الكواليس ، لقد شارك في البطولة مع عبد الله غيث وزهرة العلي ، وتحدثت الصحف عن مقدرته في فن التمثيل وتفوقه في أداء دوره الصعب .

الفصل الثالث

الرؤيا ... وعبارة الرؤيا

« الجماهير » حلم الفنان ، وهو حلم غامض قد لا يسفر عن نفسه في مراحل الإبداع الأولى بصفة خاصة . سيشعر المبدع في محاولاته الأولى أن لديه حافزا ذاتيا للإبداع ، لديه ما يريد التعبير عنه ، ويتوجه همّ الفنان إلى اصطياد « الشكل » المناسب ، وتظل المحاولات الأولى حائرة تبحث عن القالب المناسب ، وكثيرا ما تصطدم أمنية الفنان الخبيئة بقدراته المتحققة . ومن هنا يكون قلق التجارب الأولى وصلاحيتها لأكثر من إطار أو شكل . ونذكر الآن كيف كانت المحاولات الأولى أقرب إلى تصور السيناريو السينمائي فيما كتبه صقر ، وسنرى في فصل آت أن مسرحيته العربية الفصيحة تحمل الكثير من ملامح الرواية ، وليس ينقصها سوى بعض العبارات الوصفية تتخلل الحوار لتصير رواية محبوكة إلى حد ما . على أن مرحلة الحيرة والقلق هذه لا تستمر ، فلا بد أن تنتهي إلى اختيار وإيثار ، وهو اختيار غامض في مصدره وأسباب تحوله ، حتى لا ندري ما إذا كان هذا الفنان هو الذي اختار القالب الذي يشكل فيه تجربته الفنية ، أو أن هذا القالب هو الذي اختار الفنان لأن موهبته تناسبه أكثر مما تناسب غيره من القوالب الفنية ! ! حين تنتهي مرحلة الحيرة هذه ، ويستقر المبدع في رحاب فنه الأثير ، ستنكشف أمام الدارس والباحث أطراف الخدعة الجميلة ، تماما كما تنكشف أمام عالم الحشرات خدعة أن بعضا من وظيفة تفتح الزهور في الربيع أن تغري الفراشات بنقل حبوب اللقاح ! ! لم يكن الأديب المبدع على يقين من مقدرته في توجيه أداة الاتصال ، ولم يكن على يقين من قدرة هذه الأداة على التوصيل ، ومن هنا تكون الحيرة ، ويكون القلق ، ويكون التردد والتجريب لأكثر من أداة ، حتى إذا ما اطمأن لنفسه ، واستقر وعيه بإمكانات الوسيلة ، وأحس بتجاوب الصدى ، غادر مرحلة التجريب والتردد ، واستقر في اطار واحد لا يعدوه ، أو لا يكاد

يعدوه ، إيمانا منه بأن هذا الشكل قد حقق له هدفه النهائي،ولن يكون هذا الهدف سوى « الجماهير » ، حتى وإن تخفى هذا الهدف الموضوعي تحت أقنعة من الدوافع الذاتية في المراحل الأولى .

بهذا يصير باستطاعتنا أن نفسّر مرحلة من النشاط الفني لدى صقر الرشود ، لم يكن فيها خالص التوجه نحو المسرح . لقد أصدر مسرح الخليج نشرة خاصة بصورة شبه دورية ، بعنوان « الكلمة » وكان أعضاء المسرح يضطلعون بتحرير تلك النشرة غالبا ، وسنجد فيها بعض الخواطر المقتضبة ذات الطابع الفلسفي ، ولن نجد فيها شيئا عن المسرح محررا بقلم الرشود . ونمضي عن هذه البداية الدالة لنتوقف عند قصتين ، كتبهما ودفع بهما إلى النشر على نطاق واسع . وتدل هاتان القصتان القصيرتان على وعي واضح بأصول فن القصة القصيرة ، كما تدلان على نضج في اختيار الشخصية التي يمكن أن تكون موضوعا لقصة .

القصة الأولى بعنوان « العربة » – وقد نشرتها مجلة البيان التي تصدرها رابطة أدباء الكويت (نوفمبر ١٩٦٧ ، وأعادت المجلة نشرها في العدد الخاص بصقر الرشود – ابريل ١٩٧٩) ، وعلى الرغم من العنوان فإنها ليست قصة العربة ، بل قصة « نوح » صاحب العربة الصغيرة وسائقها . ومع صدق المقولة الشاملة بأن صقر الرشود لم يكن يحاول أن يضع شيئا من تجاربه الذاتية أو حياته الخاصة فيما كتب ، فإن « قضية نوح » هي قضية الرشود في جوهرها . ونوح ، كما وصفه الكاتب،رجل أسمر فارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات ، تنم عيناه على ذكاء خارق وآمال حطمها الزمن ، ولهذا فإنه ليس العملاق الشرير كما قد يسبق إلى الفهم من قسوة الملامح ، إنه العملاق الطيب ، وهو هنا مثل صقر نفسه تجمعت شخصيته الحقيقية في عينيه « فهناك بريق حارق حزين يعوم في نظراته دائما ويصعب إدراكه أبدا ، ولكنه رغم غموضه حبيب طيب لما فيه من صفاء الحزن العميق . . لا تجفل منه أي نفس تراه ، عيناه رحلة لكل حزين » .

ولكن : ما القضية التي تشغل « نوح » ؟

تبدأ القصة وقد قبع في سيارته الصغيرة ينتظر أن يلمح الحمال في الزحام

مقبلا بالكيس الأخير من أكياس الفحم التي يقوم بنقلها ، ذلك أن السيارة تقف في « الممنوع » وإذا ضبطها شرطي المرور فإن قيمة الغرامة ستستغرق الأجر الذي سيحصل عليه ! ! ويتميز نوح غيظا ، ويتوعد حماله الفاشل البطيء ، ويلمحه مقبلا من بعيد ، وقد سقط منه الكيس ، فيسرع نوح لنجدته ، ويخطف الكيس من الأرض ، ويعدو به نحو العربة ، ليجد الشرطي مستغرقا في تحرير المخالفة ! ! حادث يوم عارض ، ولكنه يجعله مدخلا لاكتشاف العالم الداخلي للشخصية ، إذ نجد الرجل العملاق لا يثور على حماله الضعيف الفاشل وقد كان سقوط الكيس سببا مباشرا لتحرير المخالفة ، وإنما على العكس ، يواسيه ، ويقدم له خرقة يمسح بها غبار الفحم عن وجهه ، ويبدأ الكلام معه بعد الصمت الثقيل بضحكة طبيعية صافية ، ثم هذا الحوار عن حلم الحمال في أن يملك عربة مثل تلك التي يملكها نوح ، فهي التي ستعفي جده المريض من العمل الشاق وتوفر له رزقا أوسع ، وهنا يكشف نوح عن أمنيته ، إنها ليست العربة ، فها هي ذي تكتم أنفاسه وتضايق جسمه العملاق : « أمنيتي أن أترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاح . طاقة جسمي تكبس في هذه العربة وأنا أريد لها أن تنطلق في أرض تصنع العجب ، أحب الأرض يا فاضل وأريد الاستقرار ، أحب أن أخلق من العدم وجودا ، ألم تتعرف على هذه المتعة ؟ متعة الخلق ؟؟ » .

وإذن فإننا أمام رجل لا يخلو من غرابة في سلوكه ، إنه يسير عكس الاتجاه العام في بلادنا ، إذ يهجر الناس الأرض ، هربا من الجهد ، وسعيا وراء رزق أكثر سهولة واتساعا ، ورفضا للعزلة وطمعا في التنقل والمشاهدة . أما نوح فإنه يحب الأرض « ويعتبر بعثها شيئا أساسيا في حياته » ، وهو يمارس من خلالها متعة الخلق ، تلك المتعة التي تعجز قيادة عربة عن توفيرها بأي مستوى ويوفرها له ذوبان جسمه في الشمس ، وهو يكد بفأسه ، ويرقب باستمتاع حقيقي انبثاق خضار أو تفتح برعم ! ! إنه كما وصفه طباخ القصر الذي عهد إلى نوح بزراعة حديقته : فنان يعصر نفسه في التراب السبخ فيتورد وتزكى رائحته .

« الأرض » هي حلم نوح وأساس متعته ، فيها تتجلى قدرة الخلق ومعجزة الحياة . من أجلها هجر العربة وأسلمها إلى الحمال بعد أن علمه قيادتها ، ورضي أن يعمل أجيرا في حديقة قصر لبعض الأثرياء إرضاء لغرامه ، ولكن الأمنية لا تكتمل ، والحلم لا يتحقق ، فسيدة القصر – أو العجوز الشمطاء كما يدعوها صديقه الطباخ – تعبث بالأحواض والمزرعة ولم تعد به طاقة لاحتمال تدخلها . هنا يظهر نوح مرة أخرى بعيدا عن واقع أنداده ، ويعتنق قيماً روحية قد نجدها في أعماق الفلاح المرتبط بمهنته المعايش للأرض المتجاوب مع ثمار جهده ، ولكنه لا يجعل علاقته بسادته محكومة بمسلكهم تجاه ما يزرع . إنه يزرع ، ولا يهمه من يكون الحاصد ، وكيف يكون الحصاد . أما نوح فإنه يصف العجوز الشمطاء بأنها « زعيمة هذا القصر وكبيرته » ، ولأنها تريد أن تتحكم في نشاطه وفنه فإنه يقول لزميله طباخ القصر :

- « أتركها وأمضي في سبيلي . . لن أعمل مطلقاً في أرض يملكها آخر .
- على رجل مبدع مثلك أن لا يحرم الأرض من إبداعه من أجل عجوز شمطاء مغبرة . . من أجل أطفالها الذين يشمون أريج ورودك ويتلذذون بخضار زرعك ، يجب أن تقرر البقاء .
- لا أطيق البقاء ، أخبرهم الليلة بأنني لن أعود في الصباح إليهم .
- لا تطلب أن تأخذ حقك مائة في المائة ، بل اكتف بالخمسين فقط وسيحالفك النجـاح . . .
- أتمنى لو تكون لي أرض .

يقولها نوح بألم شديد ثم يصمت ويغرق في التفكير معانقا الأفق بنظراته » .

هل يخالجنا شك هنا في أن صقر الرشود هو الذي يتكلم ؟ وأن كلمات : الخلق والإبداع والحق في أن يزرع دون أن يعبث أحد بنتاج فنه ، وعبارة مثل : « مـا أبشع أن يتدخل في عملك جاهل ولا تملك القوة على مصارحته ، ما أبشع أن تكون مجيدا ومتفانيا في العمل » ، هل يخالجنا شك في أن هذه الكلمات والعبارات

نابعة من نفس الكاتب أكثر مما هي صادرة عن شخصيته ؟! على أن « الصدق » بهذا المعنى الشخصي الضيق ليس المبرر الوحيد لاهتمامنا بهذه القصة ، ليست الصلة المباشرة بين نوح وصقر – وتأمل اسم بطل القصة وما فيه من صبر ومعاناة – بكافية لاعتبار القصة ذات قيمة فنية . وإذن فلا بد أن نلقي نظرة موضوعية عليها . هي من قصص الشخصية على أي حال ، نوح هو أبرز ما فيها ، وكشف عالمه الداخلي ونظرته المتفردة للأشياء وأسلوب مواجهته للحظات الغضب والهزيمة تكسبه هذه الخصوصية التي تجعل منه بطلا باستطاعته أن يملأ القصة بفيض من الحيوية . لقد بدأت القصة برصد رد الفعل عنده تجاه الحمال بعد أن تسبب في تسجيل المخالفة ، وكان رد الفعل مختلفا تماما عما توعد به مساعده الضعيف ، وفي ختام القصة لا يغفل الكاتب هذه البداية ، فحين تمرد نوح على العمل في حديقة القصر قرر أن يعود إلى عربته ، وانتظر حماله السابق أن يمر عليه كما يفعل كل يوم دون جدوى ، فيمضي مشيا ليكتشف أن عربته قد اصطدمت بعربة نقل كبيرة فتحطمت . ولكن بقي الإنسان ، ففاضل – الحمال – لم يصب إلاّ ببعض الخدوش !! ويمضي الحديث سهلا بين الرجلين وكأن كارثة لم تحل بهما ، وإذ يشعر فاضل بلوعة الذنب ويعلن أنه سيصلح العربة على حسابه الخاص ، يقول نوح :

– « هذا قضاء وقدر . هيا يا صديقي .
– إلى أين ؟
– إلى أحد المقاهي ، ليس لدينا ما نفعله الآن .

يذهبان إلى مقهى قريب ويجلسان يحتسيان الشاي ، وبعد صمت طويل ينظر أحدهما إلى الآخر ، وينفجر نوح ضاحكا ضحكته المعهودة الصافية » .

هنا اكتمل حدث المعاناة ، واكتمل تأكيد المنحى النفسي للشخصية في نفس الوقت . وهذه النهاية الإنسانية المتفائلة لم تميّع جدية القضية التي طرحتها القصة : الأرض والحرية ، فلا قيمة للأرض بغير حرية ، لأن عبيد الجهل والتسلط لا يبدعون ولا يستمتعون بمعنى الإبداع . لقد كان نوح عاشقا للأرض ، من أجلها

سار ضد حركة التاريخ ، ولكن حين تحقق جانب من الحلم اكتشف الجانب الآخر المفقود ، فتعارض الاحتفاظ بالأرض مع الحرية . وهنا آثر نوح الحرية ، حتى وإن تكن حرية الجلوس على المقهى بغير عمل . . ولكن هل كان على صواب حين غادر الأرض حرصا على حريته ؟ إن الرشود يترك هذا السؤال بغير جواب ، كما سيتركه بغير جواب حين يغادر الكويت إلى أبي ظبي ، بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات ، لأنه – ربما – كان يجتاز ظروفا مثل تلك التي كان يجتازها نوح ! !

تطل موهبة فنان حقيقي من هذه القصة القصيرة . يكفي أن نقرأ وصفه لنوح وهو يرقب الزحام من نافذة عربته وتحاول عيناه التقاط الحمال الذي تأخر بالكيس الأخير : « ويخرج رأسه من نافذة العربة لتلتهم عيناه أكداس رقاب المارة الممتدة على طول الشارع الضيق ، المتموجة باستمرار . . . » أو وصفه للحمال وقد أقبل بالكيس الأخير : « فيلوح له عن بعد كيس الفحم الأخير يظهر تارة ويختفي أخرى بين زحمة الناس » . قد نجد في الوصف الأخير دلالة نفسية ، إذ الكيس في هذه اللحظة أهم من حامله ، ولهذا دلالة حركية أيضا ، فالوصف بهذه الطريقة تمهيد خفي لسقوط الكيس . وفي الوصفين كليهما اهتمام واضح بالمنظور ، بالقطاع كما يبدو للعين ، وهذه الخاصية إحدى قدرات كاتب القصة ذي الملاحظة الدقيقة ، والأهم من ذلك أنها أهم مواهب المخرج المسرحي الذي يرقب المسرح وتحيط عينه في لمحة واحدة بكل زواياه وأقطاره .

هناك قصة قصيرة أخرى نشرت في نفس الفترة (مجلة النهضة ١٩٦٧/١١/٤) وهي بعنوان « الأصوات » ، وهذه القصة ليست منقطعة الصلة بالعالم الداخلي والمعاناة الخاصة التي كان صقر يجتازها في تلك المرحلة ، وإن كانت هذه القصة الأخيرة تصدر عن معاناة أكثر مساسا بنفسه وعواطفه ومواطن الشجن الدفين في قلبه . ومن الناحية الفنية فإن هذه القصة متقنة أيضا ، بل هي أكثر إحكاما وتحقيقا لأصول فن القصة القصيرة ، وهي قصة « شخصية » ، سنجد صورة العجوز الضرير واضحة تماما ، من البداية وإلى نقطة التنوير ، ولكن « الحادثة » تأخذ مكانا واضحا هنا ، فتضفي على القصة مضمونها الفلسفي العميق . وإذا كان

لنا أن ننقب في البواعث فإننا نزعم بأن رسم الشخصية كان البداية . ولكن الحادثة ما لبثت أن فرضت نفسها وتجسّد معناها الفلسفي من خلال اللحظة المختارة . تبدأ قصة « الأصوات » بعجوز يستلقي في سريره مستمتعا بالفراش الوثير ذي الحشايا والوسائد ، متنعما بالدفء والهدوء ، وقبل أن نشاركه استمتاعه أو نغبطه عليه نكتشف حجم المعاناة وقسوة اللحظة ، فالشيخ ضرير ، وهو الآن يستلقي في فراشه وحيدا ، وقد خلا البيت الواسع ذو الطابقين من أي أحد سواه ، إذ ذهبت زوجته إلى ابنتها التي تعاني مخاض الولادة ، وخرج ابنه الآخر الشاب ليسهر مع رفاقه . في هذه الوحدة التي يتناقض ظاهرها مع باطنها يتسلى العجوز الضرير باستعادة بعض ماضيه ، ويفكر في ابنه ، ويستعيد ما كان بينهما من حوار قريب . هذا الابن المشاكس ينبغي أن يتزوج ، نعم فالزواج هو الذي سيطامن من تمرده الدائم وثورته على كل شيْ . ولكن أين ستقع غرفة الفتى مع عروسه من هذا البيت الكبير ؟ ستكون في الطابق الثاني فهذا أنسب ، ولكن أين تقع من السلم الصاعد ؟ وهذا الابن الذي يناقش كل شيْ ويرفض كل شيْ ، لا يملّ الحوار ولا يسلم لأحد ، يحب الأدب والشعر ، ولا يكف عن الحديث عنهما ، ولكن : أين هو الآن ؟ أتراه قد علم بما تعاني أخته وذهب اليها ؟

وحين تصل خواطر العجوز الضرير إلى هذه المرحلة يتبدل صوت الهواء ورائحة الجو ، فتدله خبرته أن عاصفة غير متوقعة توشك أن تهب ، بل تبدأ العاصفة في اقتحام البيت الكبير والعبث بأبوابه ونوافذه ، فيقرر أن يواجه الأمر بمفرده ، فيصعد إلى الدور العلوي ، ويتحسس الجدران والممرات بحثا عن الأبواب والشبابيك . وحين ينتهي من إغلاقها يكتشف أنه قد ضل طريقه بين الحجرات والحمامات العديدة التي لم يتعود مواقعها بعد ، وليست لديه خبرة باتساعاتها ، وهنا يستولي عليه الهلع ، ويتخبط مفزوعا في داخل أحد هذه الحمامات لا يعرف له بداية من نهاية ، فينطلق صراخه المروع في أرجاء البيت الواسع وقد أيقن أن وجوده قد استحال إلى نقطة ضائعة في العدم . وبعد هزيع من الليل يعود الابن من سهرته ليجد البيت غارقا في الصمت ، ولا يستجيب فيه أحد لدقات الجرس

أو النداء ، فيقفز السور ، ويحطم زجاج الباب الداخلي وينطلق في أرجاء البيت يبحث عن أبيه ، ليجده ملقى في أحد الحمامات وقد فارق الحياة ، وبذلك لم يستمع إلى البشرى التي جاء الابن مسرعا ليزفها إليه . لقد رزق العجوز بحفيد ! !

نبع المعاناة الذاتية في هذه القصة واضح ، فقد بدأ نظر الوالد : سلمان الرشود يضعف بفعل الشيخوخة ابتداءً من عام ١٩٦٠ ، وما بلغ عام ١٩٦٢ حتى كف بصره تماما ، وقضى السنوات العشر الأخيرة من عمره ضريرا (توفي ١٩٧٢) ولا شك أن هذا الشيخ قد عانى المتاعب في الانتقال من بيته القديم المأنوس إلى البيت الجديد الواسع في ضاحية كيفان ، إحدى تجمعات الأسر المهمة والنافذة في الكويت . على أن الكاتب هنا لم ينقل معاناة أبيه – على صحة تصورنا – نقلا مباشرا إلى العمل الفني ، فتجنب السذاجة والمباشرة ، وأضفى على عمله عمقا رمزيا ، جعل من هذه القصة عملا فنيا بديعا يرتقي بها إلى مستوى القصص الناجحة ، فقد كانت العاصفة سببا واضحا لمصرع العجوز ، الذي لا نستطيع أن نجد في جسده من الكدمات ما يؤدي إلى الوفاة ، بقدر ما نجد على ملامحه من الفزع وهو يصرخ في الطابق العلوي وحيدا ويعجز عن مغادرته ، كما يعجز حتى عن إدارة قرص التليفون ليستنجد ببعض معارفه . إنه لا يدري كيف يدير قرص هذه الآلة البكماء . فقد مات العجوز فزعا أكثر مما مات بفعل الإصابة ، مات وقد ضل الطريق في داخل بيته ، ومات ليلة ولد حفيده ! ! إن العاصفة في الخارج ، وقد اقتحمت البيت عنوة فقرر الشيخ التصدي لها ، تقابل « الطفرة » التي تعيشها بلاده في الانتقال من حياة البداوة والبساطة إلى حياة الحضارة والتعقد ، ويفسر بهذه الطفرة ظاهرة القلق والرفض – الذي يوشك أن يصير جحودا – لدى الجيل الجديد . في سكونه الهادئ بالسرير يتساءل الشيخ حين يفكر في ولده : « لماذا يرفض ابنه كل شيء رغم وجود هذا النعيم ؟ لماذا يرفض الزواج ولا يرى أية فتاة تناسبه ؟ لماذا يرفض أشياء تمنحها إياه ويبدو دائما متضايقا ؟ » ويصمت الشيخ الضرير عن تساؤلاته حين يتسلل إلى أذنه وأنفه صوت العاصفة ورائحتها . وإذ يوازن الشيخ بين حياته الصلبة القاسية وحياة ابنه الناعمة ، فإن العاصفة التي بدأت

تهب قد قدمت التفسير الشامل لحالة عدم الرضا . وإذ يعلن الميلاد ابتداء عصر ، وتعلن الوفاة انتهاء عصر ، فإن هذا الاقتران الرمزي بين الموت والميلاد يقدم لنا دلالة فلسفية عميقة ، نجدها في بعض قصص نجيب محفوظ التي نشرت في تلك الفترة ، فهذا الاقتران فيه معنى السببية ، فكل منهما سبب للآخر ، وفيه معنى وحدة الحياة وإن ظهر تناقض سطحي بين المدبر والمقبل .

لا نجد لصقر غير هاتين المحاولتين في إطار الشكل القصصي . وقد نجد أسبابا نستنتجها لهذا التحرك المفاجئ ، في عملين متتابعين ، ثم الانصراف عنه تماما بعد ذلك . وقد أوضحنا جانبا من العلاقة الذاتية بين الكاتب وفكرة القصة أو النمط الإنساني فيها ، ونضيف – بالنسبة للقصة الأولى – أن العامين ١٩٦٦ و ١٩٦٧ شهدا ما يمكن أن يعتبر انقلابا إداريا في داخل تشكيل مسرح الخليج ، وأدى هذا الانقلاب إلى إنذار صقر الرشود « ومعاقبة » عدد من أصدقائه منهم : عبدالعزيز السريع ومحبوب العبدالله والدكتور سليمان الشطي وغيرهم ، بعقوبات مختلفة ، فإذا عرفنا أن المسرح قد قام على أكتاف هذا الرعيل ، واستمد سمعته الطيبة من نشاطهم بدا لناكم يبدو مفرغا تماما بدونهم ، وكم هو فادح أن تتدخل العجوز الشمطاء وتعبث بأحواض الزهور التي ترتجى للغد ، وكم هو قاس على الفلاح الفنان أن يبدع في غير أرضه !! وقد تعبر القصتان جميعا عن جانب من محنة الأمة العربية ، وانعطافها عقب نكسة ١٩٦٧ لنقد تجربتها واكتشاف موطن الخلل في حركتها التاريخية نحو الحرية والاشتراكية والوحدة . ومهما يكن من أمر هاتين القصتين ، وسواء صدرتا عن تجربة مباشرة ، أو عن تأمل فكري لواقع الأمة العربية ، فإنهما قد بلغتا حدا من الجودة الفنية لا يتحقق إلاّ لأصحاب التمرس والدراية بأصول هذا الفن ، وإن المرء ليتساءل مخلصا : لو أنه استمر في كتابة القصة القصيرة ، وقد بلغت البشائر هذا المستوى ، فأي كاتب قدير كانت القصة القصيرة ستربحه من بين الكتاب في الكويت ؟! .

ستشغل قضية « الطفرة الاجتماعية » في الكويت حيزا واضحا في المسرحيات التي كتبها الرشود منفردا ، أو شارك في كتابتها ، وسيكون لهذا مكانه في فصول

قادمة ، ولكننا نعني الآن بكتاباته غير المسرحية ، تلك التي حاول أن يعبر فيها عن رؤيته بوسائل غير المسرح ، ليلتقي مع مستوى آخر في التعبير الفني ، وبجمهور آخر أكثر اتساعا وتنوعا من جمهور المسرح . وهنا سنجد له مقالتين لهما أهمية خاصة ، نشرت الأولى تحت عنوان : « نظرة في مجتمعنا المحلي » ، ونشرت الثانية تحت عنوان فرعي إضافي : « نتائج الطفرة الاجتماعية » وقد نشرت المقالتين مجلة الطليعة في عددين متواليين (١٤/٨/١٩٦٨-٢١/٨/١٩٦٨) وهي مجلة معروفة بموقفها التقدمي ، وتبنيها لقضايا ومبادئ القوميين العرب ، وقد تدل مقدمة المقالة الأولى على أنه كان في خطة الكاتب أن ينشر عددا أكبر حول الموضوع ، ولسنا نعرف سبب الاكتفاء بمقالتين : هل هو الحرج الذي يستشعره وحاول أن يعلل أسبابه في صدر المقالة الأولى ؟ أو هو كثرة الشواغل التي كان يغرق نفسه فيها ، أو أن هناك سببا بعيدا عن هذين الاحتمالين يرجع إلى اعتراض جهة ما على أسلوبه في طرح القضية ؟ .

في المقالة الأولى يحدد منذ البدء مجموع المحاذير التي تعترض معالجة الموضوع بصراحة مطلقة ، إذ مر المجتمع بمراحل غير طبيعية ، تركت في الناس حساسية مسرفة في تقبل حقيقتهم ، وبخاصة حين تقدم إليهم هذه الحقيقة بشكل سافر لا يدور حول المعاني بل يواجهها ، وقد أدى ذلك إلى سيطرة الوهم على الكثيرين واستبداده بهم ، والرغبة عن مواجهة المواقف والمكاشفة بالحقائق . والطريف حقا أن الكاتب لا يستثني نفسه من هذه الطبائع المستبدة بمواطنيه حسب رأيه ، فيقول معترفا : « وهناك ما لا أودّ ذكره » ! !

ثم يبدأ في طرح القضية ، فيرى أن المقارنة – أو المقابلة – بين الماضي والحاضر هي المدخل الطبيعي لاكتشاف جوانب المشكلة ، ويعتبر الفجوة بين المجتمعين : القديم والجديد ، أو مجتمع ما قبل النفط ، ومجتمع النفط ، بمثابة « سقطة » شكلت نفسها في طفرة مباغتة ، ولا مفر من كشف القناع المظهري الجميل لنرى ماذا وراءه . ويعقب على هذا الطرح المنهجي للقضية الاجتماعية بمحاولة لحصر مداخلها أو زواياها : الاقتصاد ، والأخلاق ، والفكر ، والدين ، والعلاقات الاجتماعية . .

ويعطي الرشود للجانب الاقتصادي أهمية خاصة ، إذ يعتبر محور الارتكاز لكل مجتمع ، ثم يبدأ في تشريح مصادر الثروة في مجتمع ما قبل النفط ؛ ذلك المجتمع الذي يصف تركيبه الاقتصادي بأنه كان غاية في البساطة – عكس اليوم – إذ تنحصر مصادر الكسب في البحر ، بصيده ولؤلؤه وسفره ، ثم التجارة باللؤلؤ وغيره ، وأخيرا صناعة السفن وبعض الصناعات اليدوية . ويمضي بسرعة عن هذه المصادر ليعني بالإنسان . فقد كانت الأخلاق الاجتماعية تقوم بدور البنوك وشركات التأمين في ذلك المجتمع القديم ، فإذا ما تعثر تاجر أعانه الآخرون ، وهنا يتجلى دور الإنسان الذي يعتبره الكاتب بطلا أسطوريا يشق طريقه بين أعداء لا ترحم ، من الطبيعة المتقلبة والأوبئة ، وعدم ثبات مصادر الثروة ، فكم أطيح بثروات التجار ، وكم غرقت سفن ، وكم ضاع من ملاحين ، « ومع كل ما ذكرت ظل ذلك الإنسان متحركا دائما ، ودؤوبا بهمة المتفائل ، رغم كل الصعوبات والعقبات والعراقيل البشرية المقصودة والمجهولة . لقد كان يدرك كيف يواجه المواقف المستعصية ، مستفيدا من تجاربه السابقة ، يعالجها ببساطة الإنسان الفطري وبإرادة تتحدى كل مشكلة معقدة ، حتى ليبدو أنه منتصر في كل حين » . لقد استطاع هذا الإنسان دائما أن يلتقط رزقه من فم الحوت رغم بدائية الأدوات التي يعتمد عليها في غوصه وسفره .

ثم « انفجر النفط » .

انسكب النفط كهدير لا ينضب « فجعل كل شيء نهب المصادفة والمفاجأة ، وغير موازين ذلك المجتمع القديم بسرعة لا يمكن قياسها » . وقد جاء هذا التغيير الانقلابي عن طريق توزيع الثروة النفطية ، بالاستملاك والتثمين . ويرى الكاتب أن هذه الوسيلة في توزيع الثروة قد خضعت لضروب من الحظ والمصادفة ، فارتفعت بقوم وهبطت بآخرين ، وتخلخل المجتمع ، وأصبح « التباعد » السحيق يشكل نفسيته ، وأصبح التفكير ماديا . وقد استدعى نمو المدينة ، والدولة ، وتشكيل الإدارة السياسية،استدعي ذلك كله استحداث مناصب ووظائف كبرى ، ما لبثت

أن وزعت في غياب تقييم وظيفي مبني على أساس ، وبهذه الخطوة الثانية بعد التثمين والاستملاك ضاعت معالم المجتمع ، وأصبح غريبا حتى على نفسه .

هكذا كانت « الثروة » سببا في « الطفرة » ، وكان أسلوب توزيع الثروة على الأفراد سببا في الاضطراب . ويحاول الكاتب في المقالة الثانية أن يورد بعض التفاصيل والنتائج ، ومن أخطر ما يقرر في هذا الموضع أن الدولة قد أسرفت في تبني النظم العصرية وما يدعوه « نسف الكويت القديمة » دون أن يكون الناس مستعدين للقيام بما يستدعيه الوضع الجديد ، ولا يتوقف الكاتب عند التوسع العمراني والمقاولات والمضاربات ، بل يضم إليها الدستور والقوانين والصحافة وما أنتج ذلك من مناورات السياسة والتحزب ، والنقد الأساسي الذي يوجهه الرشود ينصب على السرعة التي تم بها التحول ، وأن الشعب لم يمنح الفرصة لنقد تجربته أو الحكم عليها ، أو حسب تعبيره « لم يكن له اختيار بين التقدم أو التوقف ، وإنما كان الطريق مفتوحا من جانب واحد فقط ، والتيار جارفاً يشده إلى المجهول » . وتلك أسباب كافية لإشاعة الاضطراب والخلل ، سواء في أداء الأعمال الوظيفية المنوطة بأشخاص ليسوا مؤهلين للقيام بها ، وفي التكوين النفسي للفرد والجماعة ، فتصدت « النفس » للقيادة ، وغاب « العقل » عن أداء التزامه ! ! وينتهي الكاتب إلى إجمال النتائج المرة لكل ذلك ، ويحصرها في إحدى عشرة نتيجة ، من أهمها : تشكل طبقات اجتماعية متباعدة التفكير والسلوك ، والاتكالية والسلبية والاقليمية والاعتزاز بالكويتية بشكل ذاتي يدعو إلى الرثاء والخجل ، وانتشار المحسوبية ، وظهور التطرف الديني ، والاتجاه إلى التعلم كمطمح وظيفي . ويرصد في الختام ظاهرة تزايد الأجانب ، وتجنس أعداد كبيرة منهم ، وعزلتهم في نفس الوقت ، والإقبال على تعدد الزوجات والاتجاه نحو الزوجة الأجنبية .

تلك أهم النقاط البارزة في هاتين المقالتين الموجزتين ، وفي نهاية الثانية يطالعنا وعد بالتفصيل لا يفي به ، ولا يفوتنا في النهاية أن نشير إلى جدية الأفكار التي طرحها الكاتب ، وخضوعها لقدر من المنطق المرتب ، ولكنه منطق حاصرته

حماسة الرشود المعهودة التي لا تعرف التوسط في الأمور ، ولا ترى التدرج في الألوان ، بل إنه يستعمل هذه الصورة نفسها ليعبر عن تفكك المجتمع وتنافر الطبقات ، إذ يصف مجتمعه بأنه مجتمع المظاهر والظواهر ، وأن « أبعاده غير متدرجة التركيب لتعطي النسق واللون الواحد المريح ، بل هناك فراغات غير مرئية وملموسة تتخلل تلك الأبعاد وتضفي مزيدا من الحيرة » . لم ير الرشود من النفط وتجربة تحضير المجتمع الكويتي غير الوجه السلبي ، وهذا هو الذي يناسب رؤية فنان صعب الرضا ، شديد التحمس لكل ما يعتقد ، يبحث عن كمال ليس إليه من سبيل ، لأنه كمال شخصي – إن صح التعبير – كمال من وجهة نظر ذاتية . لقد نقد كل شئ ، بما في ذلك الدستور والقوانين والصحافة ، مع أن هذه المعطيات الحضارية هي التي كفلت له أن يدلي برأيه في حرية ، وأن يصل هذا الرأي إلى الناس في أمانة ، وأن يأمن ردّ الفعل الاجتماعي والرسمي . لم ير الرشود غير الوجه السلبي لثروات النفط ، فلم يكن موقفه موقفا علميا تحليليا ، يقوم على رصد الواقع في حينه ، وتسجيل الظواهر ، كل الظواهر ، بل انتقى ما ينصر رأيه في تقديس الماضي واعتباره الوسط الأكثر حنوا على الإنسان وتنمية لمواهبه وذاته ، وإن يكن هو نفسه ماضي الفقر والعزلة وانتشار الجهل . أما القدر الباقي في منطقه المرتب فيرجع إلى اتخاذ التحول الاقتصادي أساسا لكافة التغيرات التي حدثت بعد ذلك ، بما فيها التغيرات النفسية على مستوى الفرد ، والجماعة أيضا .

لقد سبق الرشود بمسرحيات نابعة من هذه الرؤية الاجتماعية نفسها ، مثل : « تقاليد » و « فتحنا » ، ولن نعول عليهما كثيرا لضياع النصّ الكامل لكل منهما ، وما كتبه بعد ذلك منفردا ، أو بالاشتراك ، ينطلق عن الرؤية ذاتها ، وسيكون من الطريف أن نلاحظ بعض التراجع أو نقل « التحفظ » تجاه ما أبداه من ملاحظات حادة عن مجتمع ما بعد النفط ، في المسرحيات المتأخرة ، أي تلك التي كتبها بالاشتراك بصفة خاصة . وليس ذلك – على أي حال – مما يمسّ صدق الكاتب وسلامة ما أبدى من آراء ، فمع الاعتراف بنسبية الحكم ، سنضع في الاعتبار : الفاصل الزمني ونمو التجربة الشخصية واختلاف وتطور نوعية التحديات التي

أصبحت الكويت تواجهها ، وتعاظم أهمية الدور الذي أصبحت تقوم به على المستويين : الإقليمي الخليجي ، والعربي العـام .

وليس من حقنا أن نكرر التساؤل : لماذا لجأ رجل المسرح إلى المقالة يفضي من خلالها ببعض آرائه إلى جمهوره ، مع أن المسرح في يمينه ؟ لقد ألقينا السؤال في أعقاب تحليلنا لقصتيه ، وإن الأكثر أهمية – في رأينا – من هذا التساؤل أن نبحث عن وحدة المركز في فكر الكاتب ، وتماسك منطقه في مجالات إبداعه المتنوعة ، وثبات رؤيته وعمقها وقدرته على النفاذ فيما هو سطحي ومرحلي إلى ما هو عميق وجوهري . ولن نستطيع أن نوفي هذه المسألة حقها حتى نتوقف معا عند كل مسرحية مما أبدع قلم الرشود ، على نحو ما وقفنا عند انتاجه غير المسرحي ، على أن الحكم الشامل في مثل هذه الحالة يقول : إن الكاتب الأصيل صاحب رؤيا ، يحاول العبارة عنها بأكثر من طريقة ، تماما كما يصنع الآخرون إن كانوا للرؤيا يعبرون ، وقد تسمح عبارة الرؤيا بقدر من الاختلاف في تفسير الرموز ، ولكنها – إذا كانت رؤيا صادقة – لن تسمح بالتناقض . وبيان هذا كله يستدعي وقفة متأنية ، نبلغها في فصل قـادم .



صقر يتلقى إعجاب جماهيره في « عريس لبنت السلطان » ، وقد وقف
بين أبطال المسرحية ومؤلفها . . لقد اتسع قلبه الكبير لكل أفراح النجاح ! !

الفصل الرابع

السباحة ضد الزمن

« هل نحن محترمون حقا كفنانين ، أم أن هذا الذي نلقاه ما هو إلاّ احترام ظاهرى يخفي خلفه نظرة ازدراء مستخفة ؟ ! » هذا التساؤل القلق المتشكك أطلقه صقر بعد أن قطع أشواطا في طريق النجاح ، وأكد ذاته كأحسن مخرج مسرحي في الكويت ، وواحد من المعدودين على المستوى العربي العام . وهو يرسل هذا التساؤل من موقع الشعور بالمسئولية – كما أسلفنا في المقدمة – ومن موقع الشعور بالجدية على المستوى الشخصي ، وأهمية الدور الذي يقوم به . وهنا يتوجه نحو الآخرين وهل يضمرون تجاه عمله الفني نفس الشعور بالجدية والأهمية ؟ هذا الهاجس يمتزج فيه الإحباط باللاجدوى وبمشاعر الحزن والرغبة في الانطواء ، التي يقاومها الفنان لأنها ضد طبيعته المنفتحة على الحياة وعلى الناس ، وضد رسالته الطبيعية وهي تلقائيا موجهة إلى الآخرين . لا تسليم بالكمال لدى الفنان ، ولا شعور بالإشباع . إن الإحساس بالكمال والإشباع شعورٌ وقتى تماماً ، تصنعه لحظة التفوق الباهرة ، وتضفيه لمحة الخلق التي تنفجر في أعماق الفنان كما تنطلق الشرارة من اصطكاك الحديد ، ثم يعقب ذلك قدر يقل أو يتعاظم من الشعور بالقلق وعدم الرضا تأهبا لتحقيق الذات في عمل آخر . . وهكذا دون توقف . وهذا التذبذب بين الثقة المتعاظمة والشعور بالعدم واللا جدوى كثيرا ما يملي على الفنان بعض التصرفات والمواقف التي لا نجد لها تفسيرا مقنعا على مستوى الظاهر السلوكي . ونحن نكتفي – على أى حال – بهذه الأسطر كمؤشر ، إذ أننا لا نرغب ولا نحاول أن نقف من شخصية صقر الرشود موقف المحلل النفسي ، اكتفاء برصد توجهاته العامة وسنجد فيها الكفاية . لقد اتخذ الرشود مواقف ، كانت بمثابة السباحة ضد التيار ، تيار المجتمع ، أو تيار الزمن ، وكما نتجنب موقف المحلل النفسي ، فإننا نتجنب

موقف إصدار الحكم ، والقول بالصواب أو عكسه ، اكتفاء بالاقتراب من الشخصية عن طريق اكتشاف جوانب الحركة والفعل والرأى .

كانت قضية استكمال السلم التعليمي في غاية الأهمية بالنسبة لصقر ، ويؤكد أهميتها تجنبه لذكر المؤهل الدراسي في مقابلاته الصحفية المبكرة ، وحرصه على عكس ذلك في المقابلات المتأخرة ، وليس من شك في أنه كان يُكِنُّ تقديرا عظيما للثقافة والمثقفين ، كان مسرح الخليج العربي الوحيد بين المسارح في الكويت الذي تقيم لجنته الثقافية موسم محاضرات حافل ، يتولى تقويم عروض الفرقة ، وتنوير أعضائها وجمهورها العام في فنون المسرح ومذاهبه ، وكان الرشود ، وبشكل مستمر ، عضوا أو رئيساً لهذه اللجنة الثقافية . كما كان صقر وراء تكوين مكتبة للمسرح ، وكان من أنشط روادها ، وكانت وصيته الأولى للممثل الناشئ أن يقرأ ويقرأ دون توقف ، وأن يتجاوز في قراءاته إطار المسرح إلى المعارف العامة والعلوم الإنسانية ، وقد استطاعت فرقة مسرح الخليج أن تقيم صلات حقيقية مع المثقفين في الكويت من أبناء الكويت أو العرب العاملين أو العابرين بها ، وكانوا جميعا يلقون أول تقدير وتحية توجه إليهم من هذه الفرقة . ولقد تبنت الفرقة هذا الخط الجاد وصقر الرشود ، الذى كان أكثر من عضو أو رئيس لجنة بالفرقة ، إذ كان صانع هذا التواصل وراعيه في الحقيقة ، كان لا يحمل غير الشهادة الابتدائية ! ! نعم ، وكتب أعماله المسرحية جميعا – تلك التي كتبها منفردا – وهو لا يحمل أكثر من هذه الشهادة المتواضعة جدا .

إن محاولة استكمال التعليم وما واجه فيها الرشود من عقبات نفسية وتنظيمية لتعد من الصفحات المشرقة في حياته ، ودعنا من سخريته الهامسة من « الشهادة » ، ودعنا من قوله يوم حصل على درجة البكالوريوس في العلوم السياسية ، فيما يرويه عنه بعض أصحابه ، إنه سيعلق هذه الشهادة في « الحمّام » ! ! لأنها لا تساوي أكثر من ذلك ، وأنه إنما حصل عليها ليؤكد للآخرين أن باستطاعته أن يحصل عليها ، وأنهم لا يتميزون عنه في شئ ! !

لقد كان دائما شديد التقدير للثقافة ساعيا لتثقيف نفسه ، صديقا للمثقفين حريصا على تبنى أفكارهم في مسرحه ، ولكن « الشهادة » شيءٌ آخر ، وقد عانى في سبيله الكثير ، وإذ نسجل بعض تفاصيل هذه المعاناة ، فإننا لا ينبغي أن نعتبرها ضربا من الجهاد ، وإنما نسعى أولا إلى مزيد من الاقتراب من هذه الشخصية ، ومعايشة أنواع المعاناة التي تعرضت لها أو سعت إليها . وقد عرفنا من قبل كيف قضى عمره إلى سن السادسة عشرة تقريباً في تنقل دائم ، وإذا كان هذا التنقل قد أكسبه معرفة بالبيئات والطبائع مبكرة ، ما بين البحرين وبومبي والمدينة والكويت ، وحفز في نفسه ميل الاستكشاف والقدرة على المقارنة ، فإن هذا التنقل حرمه نعمة الاستقرار ، ومن ثم استكمال التعليم حسب منهج موحد ثابت . وينبغي أن نتذكر دائما أن الرشود بقدر ما كان يغلي بالحماسة والتدفق تجاه أشياء معينة ، فإنه كان ملولا نافد الصبر تجاه أشياء أخرى ، ومن بينها الخضوع لنظام المدرسة ، والرضا بالحبس الاختياري بين جدران الفصل لتلقي معلومات شديدة البساطة ، بطيئة التطور ، لا تتجاوب مع طبعة الناري واندفاعه الذي لا يلوي على شيء اذا ما اقتنع بالقرار . لقد دفع ثمنا باهظا لهذا الطبع الذي لم يكن عن اختيار ، حاول في أعقاب عودته من المدينة إلى الكويت أن يلتحق بالكلية الصناعية يستكمل ما بدأه هناك ، ولكنه لم يصبر عليها أكثر من أسابيع أو أشهر . وكان الحصول السهل على وظيفة بديلا أكثر إغراء للشاب الملول التائق إلى الحرية ، وإن تكن الوظيفة بمثابة إنذار بأهمية الشهادة الدراسية إذ كانت جد متواضعة ، وكان باب الترقية أمام شاغلها موصدا إلى أجل غير مسمى ، ولكن الإنذار كان بعد فوات الأوان ، فلم يعد أمامه الآن إلاّ أن يتقدم ! .

هكذا أخذ ينمي تجربته الفنية بالقراءة الحرة ، ولم يمنعه عائق « الشهادة » من التقدم إلى اختبار المذيعين سنة ١٩٦٤ ، وقد نجح في الاختبار[1] ، وكان من أحسن الأصوات التي تقرأ نشرة الأخبار في الإذاعة وعلى شاشة التلفزيون ،

١- التحق الرشود بالعمل في وزارة التربية بتاريخ ١٩٥٧/١٠/١٠ بوظيفة مساعد أمين مخزن بمدرسة المأمون ، ونقل إلى وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام فيما بعد) بوظيفة مذيع بتاريخ ١٩٦٤/٦/١ .

ولم يكتف بدور القارئ أو المذيع ، بل راح يقدم إبان عام ١٩٦٧ برنامجاً ثقافياً أسبوعياً بالتلفزيون ، تحت عنوان « في موكب الفكر » . لكن شيئاً ما كان قد حدث ! ! لقد سافر إلى القاهرة للمشاهدة عام ١٩٦٤ ، والتقى بكثير من العاملين في حقل المسرح بصفة خاصة ، وهذه السفرة هي التي شحذت همته في طريق الإخراج المسرحي وأغرته بإعطاء هذا الفن اهتمامه الأساسي ، ولكنه عاد إلى القاهرة بعد عامين من زيارته السابقة ، ليعرض مسرحية « الحاجز » في صيف ١٩٦٦ ، وهناك داعبه الأمل في تعلم حرفة المسرح بأسلوب موجّه ومنظم ، وعلى الرغم من الاستقبال الطيب المجامل للمسرحية في القاهرة ، فإنه لم يجد غضاضة في أن يتحول إلى تلميذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، ولكن الأستاذ سعيد خطاب ، مدير أكاديمية الفنون التي يتبعها المعهد ، رفض قبول صقر الرشود ، لأنه لا يحمل الثانوية العامة أو ما يعادلها ، وهو شرط أساسي ، يسبق شرط النجاح في الامتحان العملى أمام لجنة ، للانضمام إلى المعهد .

هكذا تلقى الرشود الصدمة الأولى ، لم يشفع له أن سفير الكويت في القاهرة « الأستاذ حمد الرجيب » قد توسط له عند مدير الأكاديمية ، كما لم يشفع له ما حقق من نجاح في عالمي التأليف والإخراج المسرحي ! ! .

سيظل هذا الموقف يؤرق صقر الرشود ، ولم يستطع أن ينساه مطلقا ، وبعد هذا التاريخ بعشر سنوات ، وقد اختلفت المواقع ، وأصبح الرشود مشهورا تماما ، ومتحررا من الخوف على مكانته ، وأصبح الأستاذ سعيد خطاب عميدا للمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت ، وفي مقابلة صحفية وجد الرشود الفرصة لمهاجمة العميد ، وغمز مقدرته على إدارة المعهد وتوجيه خطته الدراسية ! ! هكذا ظن أنه أدرك ثأره[1] . على أنه ظل يحلم بدراسة المسرح في القاهرة

١- يضيف عبد العزيز السريع تفاصيل أكثر ، فيذكر أن الأستاذ حمد الرجيب ، والفنان محمد الطوخي قد تحدثا إلى وزير الثقافة في ذلك الحين الدكتور سليمان حزين ، الذى أوصى بقبول صقر ، ولكن مدير الأكاديمية رفض ذلك لمخالفته للقواعد . ويذكر أن الرشود احترم هذا الرفض وقدره ، ثم اختلفت الأمور بعد قدوم الأستاذ سعيد خطاب عميدا للمعهد بالكويت .

حتى بعد حصوله على الثانويه العامة ، ولكن الموازين تغيرت كثيرا ، فلم يسع عمليا إلى تحقيق حلمه القديم حين أصبح ممكن التنفيذ .

على أن صدمته في القاهرة أنزلته تماما إلى أرض الواقع ، وأشعرته أن كل ما يحققه بجهده الذاتي سيظل يحتاج إلى سند من وزارة التربية إذا ما أراد أن « يتعلم » وأن يحصل على « شهادة » وليس هناك طريق آخر ! ! وهكذا يتقدم – أخيرا – لامتحان الشهادة المتوسطة ـ بالكويت ـ على نظام الأربع السنوات ، إذ تقدم لهذه الشهادة من المنزل . لقد حصل عليها بسهولة بالطبع ، هذا بالنسبة لمئ الأوراق بالإجابة التي تضمن النجاح ـ أما المعاناة الخاصة فيتحدث عنها أخوه محمد الرشود ، الذي يصغره بثماني سنوات ، وقد تقدم للامتحان نفسه في العام (١٩٦٧) فيقول : لقد أرهقني حقا ـ إذ كنا نذاكر معا ـ وكان مستواه العقلي قد تجاوز المعلومات التي تتطلبها هذه المرحلة ، وتجاوز مبدأ « التسليم » التلقائي بصواب ما يقرأ ، لهذا كان يعطلني ويجادل في أمور لا تتحمل المجادلة ، حتى في معنى الرموز الجبرية وعلاقاتها ، ولماذا هي « س » أو « ص » دون غيرهما . وكثيرا ما كان يتمرد على الكتاب ، ويقذف به بعيدا ، ويغادر المنزل ولكنه لا يلبث أن يعود ! ! ، على أن ذلك كله يهون – ما زال محمد الرشود هو المتحدث – إذا ما قيس إلى الشعور بالحزن والهوان الذى عاناه حين دخل إلى مقر لجنة الامتحان ، وهو الفنان المعروف والمذيع المشهور على شاشة التلفزيون ، فوجد زملاءه في لجنة المنازل حفنة من الصبية والفتيان الذين فصلوا من المدارس لتدنى مستواهم أو لسوء سلوكهم . لقد حز هذا في نفسه كثيرا . لكنه على أى حال نجح كما هو متوقع ـ وأصبح الطريق إلى الثانوية العامة مفتوحا ، لكنه لم يصبر عليه ـ فانضم إلى دارسي لغة المحادثة بالإنجليزية ، في المعهد البريطاني بالكويت ـ وظل محافظا على دروسه دورتين أو أكثر .

لم يكن لدى صقر فائض صبر يتحمل به الانتظار أربع سنوات ليحق له التقدم لامتحان الشهادة الثانوية العامة ، كما يشترط النظام التعليمي في الكويت . من أين له الصبر وقد صار قاب قوسين من الهدف ؟ من أين له

الصبر وقد فتحت جامعة الكويت أبوابها منذ عام ، وتقدم رعيل ضخم من أصدقائه للدراسة فيها ، بعد أن اعتزلوا الدراسة ورضوا بالوظيفة سنوات تطول أو تقصر ؟ من أين له الصبر وحلقة الألقاب الوظيفية تضيق ، فلا يمنح لقب محترم إلاّ لحامل شهادة ، بعد أن كان الأمر قائماً على التسامح وملء الفراغ في أعقاب الاستقلال ؟ من أين له الصبر وقد أصبحت صفة « خريج » – وتعني : « متخرج في الجامعة » – كلمة متداولة على سبيل المباهاة ، وقد أوشكت أن تشطر الناس في الكويت إلى شطرين : خريجين وغير خريجين ، وقد ألحّ هذا الإحساس حتى كتب عنه السريع واحدة من أهم مسرحياته ، وهي مسرحية « عنده شهادة » التي كتبها سنة ١٩٦٥ وأخرجها صقر الرشود ، وإن تكن هذه المسرحية قد سخرت من عقدة « الخريج » وتعاليه ، وجعلت أخته وخطيبته ، وهما لم تتخرجا في جامعة أكثر دراية ومعرفة بالناس وبالحياة ، ومن ثم أكثر اتزانا منه ، فإن هذا المنحى في المسرحية لم يسلم من غمز « النقاد » على مؤلف « غير خريج » يعالج قضايا الخريجين[1] ! ! لا مكان للصبر إذن ، ولا مكان في الكويت للاستثناء ، وهنا توجه الرشود إلى البحرين ، مستفيدا من معرفتهم به عبر الإذاعة والعروض المسرحية التي أدتها فرقته هناك ، واتصل بوزير التربية الشيخ عبد العزيز بن محمد آل خليفة ، الذى أعفاه من شرط الفاصل الزمني (السنوات الأربع) بين الشهادة المتوسطة والشهادة الثانوية ، تقديرا لفنه،وكانت هذه هي الطريقة الوحيدة الممكنة ، لكي يحصل على الثانوية العامة من القسم الأدبـي ، سنة ١٩٦٩ ، من البحرين ، التي تلقى أول حرف تعلمه على أرضها أيضا ! ! .

لم تدل الدرجات التي حصل عليها والمسجلة في استمارة النجاح عـلى تفوق ملحوظ ، لقد حصل على معدل لم يتجاوز ٧٢ ٪ وإن كان ترتيبه بين الناجحين يعطي مؤشرا بعكس ذلك ، إذ كان الحادي عشر ، بين ناجحين بلغ

---

١ – حصل عبد العزيز السريع على درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة الكويت سنة ١٩٧٩ .

عددهم ثمانية وستين وسبعمائة . ومهما يكن من أمر هذا النجاح فإنه أوصله إلى اليوم الذى طال عليه انتظاره .

أخيرا . . . لقد أخذ مكانه بين طلاب كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، وحقق واحدة من الأماني العزيزة عليه ، وإن أظهر الاستهانة بها . وحين تسأل أصدقاءه المقربين عن سر هذا الاختيار الذي لا يخلو من غرابة لا تجد لديهم جوابا شافيا ، أو بالأحرى : جوابا شاملا ! ! وعلى افتراض أنه لم يعد يفكر في دراسة المسرح لأن شهرته ووعيه به قد أصبحا في غنى عن الدراسة على مستوى المعاهد العليا ، أو أن هذه الشهرة التي حققها يحرجها أن يتحول إلى تلميذ من جديد ، فلماذا اتجه إلى الاقتصاد بالذات وهو ليس أقرب البدائل إلى دراسة المسرح ؟ هنا نجد بعض الاجابات ، منها أن الأدب يمكن تحصيله بغير دراسة منهجية في الجامعة ، ومنها أن إيمانه القوي بالفكر – في جانب ، وبأهمية الاقتصاد وأثره في تطور الحضارة – في جانب آخر ، كانا وراء هذا الاختيار . ويضيفون أنه في تلك الفترة كان قد عاد إلى قراءة المسرحيات بنهم شديد ، مما سبقت له قراءته ، وكان يحب أن يسبر ما قرأ في ضوء المعطيات السياسية والاقتصادية باعتبارها أهم ما يحرك الفكر ، وأهم ما يتطلع الكاتب إلى تغييره .

وحين نعود إلى ملف الطالب بالجامعة ، نواجه مفاجأتين وليس واحدة : الأولى أن بطاقة الاختيار التي يسجل فيها الطالب رغباته تنازليا قد تضمنت أربع رغبات رتبت على النحو التالي : ١ – اللغة الانجليزية وآدابها . ٢– الاقتصاد والعلوم السياسية . ٣– الحقوق والشريعة . ٤– التجارة .

وإذن، فلم يكن الاقتصاد والسياسة رغبة أولى ، بل كان التطلع إلى عالم شكسبير ومن بعده من عمالقة المسرح الأوروبي . ولكن : ما الذي حال بينه وبين تحقيق رغبته الأولى ؟ لعله مجموع الدرجات ، وقد كان الإقبال على قسم اللغة الإنجليزية شديدا في تلك الفترة . أما المفاجأة الثانية فنجدها

في هذه الشهادة الإدارية : « لمن يهمه الأمر » ، الصادرة من مكتب وكيل الوزارة بتاريخ ١٩٦٩/٩/١٧ ، وهذا نصّها :

« تشهد وزارة التربية بدولة الكويت أن السيد / صقر سلمان صقر الرشود الحاصل على شهادة الثانوية العامة / شعبة الآداب من البحرين ، دور يونيه ١٩٦٩ ومجموع درجاته ١٩٠،٠ درجة من ٢٦٠ درجة – قد رشح للالتحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة على حسابه الخاص اعتبارا من العام الدراسي ٦٩/١٩٧٠ كما أن تاريخ ميلاده هو ١٩٤٠/١/١ وبناء على طلبه أعطيت له هذه الشهادة » .

هذه المحاولة لم يذكرها أحد ، ولو لم تهمس بها هذه الشهادة الإدارية التي لم تغادر ملفه بالجامعة ما قدرنا إمكان هذا الاحتمال . فقد كان الحلم القديم يلح عليه إذن ، ولقد احتفظ به لنفسه ، وأعدّ له أوراقه المطلوبة[1] . فلماذا انصرف عنه ؟ من الواضح أن « الترشيح » كان من معهد المسرح وليس من وزارة التربية ، أى أن إدارة المعهد بالقاهرة قد أعطت الطالب شهادة بقبوله بين الطلاب ، ويؤكد هذا تأخر تاريخ هذه الشهادة الصادرة عن مكتب الوكيل بالكويت ، فهى في منتصف شهر سبتمبر الذى تبدأ فيه الدراسة عادة ، ويؤكده أكثر أن هذه الشهادة تحمل الطالب نفقات تعليمه في القاهرة ، هذا مع أن وزارة التربية ، التي كان يعمل بها بوظيفة عضو فني بقسم المسرح المدرسي ، حصلت له على موافقة ديوان الموظفين على منحه إجازة للدراسة بجامعة الكويت ، بمرتب كامل ، ظلت تتجدد كل عام حتى تخرج ، وللآن ، ليس لدينا جواب شاف عن موقفين مختلفين لجهة عمل واحدة تجاه مبدأ واحد ، هو الدراسة العالية ، بصرف النظر عن مكان الدراسة ونوعها ، على الرغم من أن دراسته للمسرح أدخل في نشاطه وأمسّ بوظيفته لدى الوزارة من دراسة الاقتصاد ! !

١– حين أطلعنا عبد العزيز السريع على مضمون هذه الشهادة التي لم يكن يعرف بها ، أضاف أن الرشود كان قد حصل على أكثر من قبول من أكثر من جهة ، بما في ذلك بعض الجامعات الأمريكية . ويوافق السريع تماما على تعليلنا لتفضيله إكمال دراسته في الكويت .

أغلب الظن أن تحميله نفقات الدراسة في القاهرة كان سببا من أسباب انصرافه عن دراسة المسرح ، لكنه لم يكن السبب الوحيد ، فنستطيع أن ندخل العوامل النفسية ، وما يمكن أن يؤدي إليه الابتعاد عن الكويت والعمل على مسارحها أربعة أعوام ، وهو ما لم يكن يستطعه الرشود ، ومن ثم فإنه في رأينا أقوى الدوافع للعدول عن الحلم القديم .

وخلاصة القول هنا أن الفتى الذي بلغ السابعة والعشرين من العمر دون أن يحصل على أى قدر من التعليم المنظم ، لم تمر عليه بضع سنوات حتى كان قد حصل على درجة البكالوريوس في العلوم السياسية في العام الجامعي ١٩٧٣/ ١٩٧٤ بتقدير عام جيد جدا . وهنا نشير إلى نقطتين : أنه نجح في الفرقة الأولى بتقدير جيد ، وفي الفرقة الثانية بتقدير مقبول ، ورسب في الفرقة الثالثة وأعاد السنة من أجل مادة واحدة ، وكان لهذا الرسوب أثره المحزن عنده ، إذ تظلم من تصحيح ورقته وطلب مراجعتها ، ولكن لجنة شكلت لهذا الغرض رفضت مراجعة الورقة ، وبذلك أعاد السنة ، ونجح بعد ذلك بتقدير جيد جدا في العامين الأخيرين . وإن أساتذته يشهدون بقوة شخصيته ووضوح بيانه ، وقوة حجته في محاورتهم ، كما شهدوا بدماثة خلقه مما جعل زملاءه الطلاب يتطوعون بأداء خدمات له إذا ما تأخر عن بعض المحاضرات ، بنقلها له ، أو تنبيهه إلى إشارات الأستاذ للمسائل الهامة إلخ . كما قال الدكتور سيف عباس إنه عرض على صقر عقب تخرجه أن يعاونه في المادة التي يضطلع بتدريسها ، بأن يعيد الدرس على الطلاب ، أو يعاونهم في الإحاطة بالمراجع ، ويذكر الدكتور سيف أنه استصدر له قرارا بذلك ، وكان الأجر مجزيا ، وقد عمل في هذا المجال بنجاح ، وكان الطلبة يقبلون على دروسه ، ويفرحون بمحاورتـه ، ويتحمسون لنقداته وآرائه ، ولكنه لم يستطع الاستمرار ، فانقطع معتذرا بعد بضعة أشهر .

إن هذه القفزة ، من التعليم المتوسط إلى الانتهاء من المرحلة الجامعية في مدة قياسية ، إذ لم تزد عن ست سنوات ، لتعدّ من أشرف الأهداف التي حققها

الرشود بجهده الذاتي ، ليس لأنه سعى إلى العلم في معاهده ، فإن الملايين يفعلون ذلك ، وليس لأنه لم ييأس بتقدم العمر ، فإن الآلاف يستأنفون تعليمهم بعد انقطاع تجبرهم عليه الظروف لسبب ما ، ولكن لأن تقدم العمر ، وتصاعد الشهرة ، ووفرة الكسب ، لم تصرفه جميعا عن أن يكون طالبا جادا ، وأن يختار تخصصا يحتاج إلى جهد ودأب ، وأن يحقق التفوق في نهاية الرحلة ! !

وليست قضية استكمال السلم التعليمي هي الوحيدة التي تكشف عن مشاعر التحدي والطموح لدى صقر الرشود ، وحياته على أى حال مليئة بمواقف نهض فيها وحيدا – في مجال نشاطه – يعترض طريق التيار الزاحف بما يراه ضارا أو هادما لمبدأ عزيز عليه . فمنذ عمله مذيعا ومقدم برامج ثقافية في الإذاعة والتلفزيون وهو يتبنّى الخط الجاد في الفكر والفن ، وكان برنامجه الأسبوعي التلفزيوني « في موكب الفكر » زادا للمشاهد الجاد ، ومجالا لتقديم الفكر التقدمي وتوصيل الوعي الفني إلى كل بيت ، وتلك كانت من الأمور المهمة في رأيه بالنسبة لرسالة الفن وأهداف الفنان ، ولكن حدث في أواخر عام ١٩٦٧ ، وعقب النكسة العسكرية ، أن استيقظت في أنحاء من العالم العربي أفكار واتجاهات سياسية وتنفست بعد كبت ومداورة ، ونشطت المشاعر الإقليمية ، وحرصت على تأكيد الفوارق بين أبناء الأمة الواحدة من خلال تثبيت وتشجيع المظاهر الخاصة والشارات المميزة (يرى الدكتور سليمان الشطي أن هذه النزعة قد بدأت في الكويت قبل النكسة بنحو ثلاث سنوات ، وأنها تصاعدت بعدها) ، وكان صقر الرشود لا يلتزم بالزى الشعبي المعروف : الدشداشة والعقال ، لا في المسرح ولا في عمله الرسمى بالتلفزيون ، وكان القائمون على أمر هذا الجهاز حريصين على أن يكون الزى الوطني هو اللباس الوحيد الذي يظهر به العاملون . وكان صقر على خلاف ذلك ، يرتدي « البدلة » سواء في قراءة النشرة أو تقديم برنامجه الثقافي . وقد جاءه تنبيه من رؤسائه بضرورة الالتزام بالزي الوطني ، ولكنه رفض أن يعد بذلك ، لأن الزيّ الوطني ليس وحده دليلا على صدق الانتماء ، ولأن

حرية الزي إحدى ما هو خاص بصاحبه ما لم يجانب الاحتشام والذوق ، ولأن الزى الوطني أصبح يتخذ ذريعة لأهداف لا يرى صوابها ! ! وقد حاول مسئولو الجهاز أن يتجنبوا الصدام معه أو إغضابه ، فسمحوا له بارتداء « البدلة » في تقديم برنامجه ، على أن يعود إلى الزي الوطني حين يقرأ نشرة الأخبار ، ولكنه رفض التراجع مرة أخرى ، وفضل العودة إلى وزارة التربية ، ولكن ليس إلى المخازن كما كان الوضع من قبل ، بل إلى ادارة النشاط المدرسي ، ليعمل بوظيفة عضو فني ، وقد تم هذا النقل في ١٩٦٨/٨/١[1] ، وظل يعمل في تلك الإدارة إلى نهاية الرحلة ، وتدرج في وظيفته حتى أصبح « مراقب المسرح المدرسي » ، ولكن عمله في تلك الإدارة لم يكن مريحا أبدا ، وكيف يستريح وهو يؤمن أن رؤساءه في هذا العمل لا دراية لهم بما يشرفون عليه ، وليس باستطاعتهم أن يقيموه ! ! لقد عانى الكثير في هذه الوظيفة ، عانى خداع الزملاء ، وغدر الرؤساء ، حتى وجد مكتبه ذات مرة ملقى في ممر أمام غرف الموظفين اعتمادا على أنه كثير الانقطاع عن العمل ، مع أن هذا الانقطاع كان بالتنسيق مع رئيسه ليتفرغ – مرحلياً – لشئون مسرحه . بل وجد نفسه ذات يوم وقد أمر رئيسه بإيقاف صرف مرتبه بالحجة السابقة ، وقد ثار الرشود ، وتوجه إلى مكتب وكيل الوزارة الذى كان يقدر فنه ويثق بأهمية أن ينمي مسرحه ويعمل في الساحة الواسعة وليس في إطار المسرح المدرسي ، وقد تحمل الوكيل مسئولية الأمر بصرف المرتب وإلغاء العقاب .

هذه بعض « هموم » الوظيفة ، ولم تكن هموم فرقته المسرحية بأقل إيلاما لطموحه وصداما مع تصوراته . من الصحيح أنه ليس مؤسس فرقة المسرح

١– نقل الرشود في التاريخ المذكور إلى وزارة التربية من جديد ، بعد أربعة أعوام من العمل بوزارة الإعلام ، وقد عمل بوظيفة عضو فني في المسرح المدرسي ، ثم رقى في ١٩٧٤/٩/١٠ إلى وظيفة « مشرف عام النشاط الفني بإدارة النشاط المدرسي » ، ثم رقي في ١٩٧٦/١٠/٣ إلى : « مراقب المسرح المدرسي » ، وظل بهذه الوظيفة حتي أعير إلى دولة الإمارات العربية المتحدة في ١٩٧٨/٣/١ . وقد لقي ربه مساء ١٩٧٨/١٢/٢٥ .

الوطني ، ولا صاحب فكرتها ، تلك الفرقة التي تمخضت بعد تعديل محدود في الأشخاص عن إنشاء فرقة مسرح الخليج العربي ، ومع هذا فقد ظل صقر أهم شخصية في الفرقتين ، كتب قلمه أول عروضهما أو أجرى فيها تعديلات ملموسة ، وقام بإخراج المسرحية الوحيدة التي قدمتها الفرقة الأولى ، وأكثر وأهم مسرحيات الفرقة الثانية ، ومع هذه المنزلة الفنية المؤثرة فإنه قد استبعد من عضوية إدارة الفرقة أكثر من مرة ، ولم يكن يستطيع أن يفعل شيئا لأن المسارح ، باعتبارها مؤسسات أو جمعيات للنفع العام ، تقوم وزارة الشئون بإعانتها ماليا ، تدار بالانتخاب ، وحسب رأى الأغلبية ، بصرف النظر عن جدية هذه الأغلبية ، أو حتى علاقتها برسالة المسرح وفنه . حدث ذلك عام ١٩٦٧ ، إذ تطور الأمر إلى إنذاره ، مع بعض الأعضاء الآخرين[1] ، كما أوضحنا من قبل ، وقد جاء في سبب الإنذار أنه غير متعاون ، وقد حز هذا في نفسه كثيرا ، كما آلمه تدهور عروض الفرقة ، إذ قدمت في فترة إبعاده مسرحيتي : الله يا الدنيا (قدمت في ١٩٦٧/٢/١٠ وهي عن « المثري النبيل لموليير وإن زعم كاتب المسرحية أنها من تأليف ثلاثي الخليج ! !) ومسرحية : لا طبنا ولا غدا الشر ، وهي مقتبسة أيضا ، ثم قامت لجنة بتكويتها (قدمت في ١٩٦٨/٢/١٥) ولكن هذه الآلام لم تخرجه عن حرصه على سمعة الفرقة ، وما تتمتع به لدى جمهورها من اتزان وجدية ، فانطوى على حزنه الخاص ، إلى أن دب الشقاق بين أعضاء مجلس الادارة الجديد ، وتم انتخاب غيره ، وعاد صقر ، وقد كوّت مسرحية « بيت الدمية » تحت عنوان « المرة لعبة البيت » ، وأسند إخراجها إلى منصور المنصور . ويفسر الفنان محمد المنصور الذي كان من ضحايا هذه الفترة وناله انذار آخر ، يفسر هذا القلق في إدارة المسرح بأنه كان نتيجة لاتجاه فرقة المسرح العربي نحو المسرحيات الهزلية . لقد أسس زكي طليمات هذه الفرقة الأخيرة لتقوم بتمثيل الأعمال الجادة ،

١- تفصيل هذا الانقلاب الإدارى في الفرقة أدى إلى فصل محبوب العبد الله وعبد العزيز السريع ، وقبلت استقالة سليمان الشطي ، وعبد الرحمن الهادي من الإدارة ، وأنذر صقر ، كما أنذر محمد المنصور وأوقف عن العمل سنة ، وجمد نشاط منصور المنصور .

ولكن طليمات ما لبث أن ابتعد عن الفرقة – ولو من الناحية الرسمية – بعد إشهار قانون جمعيات النفع العام ، فتحررت من الخط الذي بدأت به ، واتجهت نحو الكوميديا الصارخة ولاقت رواجا أثار غيرة بعض أعضاء مسرح الخليج ، وتخلخل إيمانهم بالجدية التي يدعوهم فريق منهم إلى الالتزام بها ، على رأس هذا الفريق : الرشود والشطي والسريع ومحبوب ، فكان هـذا الانقلاب الإداري ، وكان تجميد أو طرد هذه المجموعة تمهيداً لتقديم عروض هزلية ، وهذا واضح في المسرحيتين اللتين قدمتا في تلك الفترة القصيرة ، ثم عادت الفرقة إلى خطها الأساسي .

لم يستبعد صراع الأشخاص على المناصب والسيطرة على الفرقة في حادثة ١٩٦٧ ، وكان هذا الصراع سببا في حادثة أخرى ، لعلها كانت من أسباب هجرة صقر إلى أبي ظبي للعمل هناك خبيرا للمسرح ، بدأت الأمور تتعقد بعد حادثة عارضة يمكن أن تعد تافهة ، ولكنها ما لبثت أن تفاقمت وصارت خصومة هددت الفرقة بالانشطار . والحادثة المروية تحرج البعض ويمتنع عن التعليق ، أو يرغب في ألاّ نذكرهـا ، على الأقل من موقـع الحرص على وحدة الفرقـة واستمرارها . ونحن نشاركهم هذا الحرص ، ونكتفي بالقول بأن الخلاف بدأ بأمر عارض ، لكن تعارض المصالح المادية ، والتطلع للسيطرة على الفرقة قد لعبا دورا مهما في توسيع شقة الخلاف . ويجمع عبد العزيز السريع ومحمد المنصور على أن انشطار الفرقة والخلاف كان متوقعا حتى بدون هذه الحادثة العارضة ، فقد تضاعف عدد أفرادها حتى ترهلت ، وتقادم العهد بالبعض فتعددت الرؤوس ، وصارت مهمة صقر صعبة ، وكثرت الخلافات التي كان يتستر عليهـا مـن أجـل سمعة الفرقة ، مما كلفه جهـدا عصبيـا كبيراً .

مهما يكن من أمر هذه المسألة فإنها عمقت في الرشود الإحساس بأن الفرقة لم تعد فرقته ، وأنها لم تقدره قدره الحقيقي ، لم تعرف بعد حجم ما قدم لها ، لهذا هدد بالاستقالة ، فوقف أكثر الأعضاء دون ذلك ، فلما جاء عرض دولة الإمارات أن يعمل هناك ، وجدها فرصة لتأكيد مكانته في الفرقة ، وحتى

يشعر الآخرين بقيمته ، كما يقول محبوب العبد الله ، ولقد كان في سبيله إلى العودة لأنه يعرف أنه لم يخلق للاغتراب ! ! وكان دائم الاتصـال بزملائه في المسرح من هناك ، يحدث بعضهم تليفونيا كل مساء تقريبا ، وكان العزم أن يعود بعد إكمال السنة هناك ، ولكن القدر كان أسبق إليه فعاد ولم يكمل عشرة أشهر ! ! .

والسؤال الحائر الذي لا يجد جوابا شافيا هو : لماذا سافر صقر إلى أبي ظبي ؟ دعنا من الأسباب المعلنة ، بل إننا نتشكك في صدق الجانب العام من أسباب هذا الابتعاد الذي لم يتهيأ وجدانيا لقبوله في أى مرحلة من حياته ، فضلا عن مرحلة الشهرة وبريق المهرجانات . لقد قيل إنه ذاهب ليؤسس مسرحا لدولة الإمارات ، وأن هذا مفخرة لصقر ، ومفخرة للكويت أيضا ، التي أصبحت تصدر الخبرة الفنية بعد أن كانت تستوردها (جريدة الأنباء ٣/٥ ، ١٩٨٧/٣/٧) ولكن حوارا حادا يشب على صفحات جريدة أخرى لعلها أقرب إلى المعرفة بصقر الرشود (جريدة السياسة ٣/٦ ، ٣/٧ وفيها إشارتان ، ١٩٧٨/٣/٨) فحيث لا يرى بعضهم غرابة في هذا الرحيل ، لأن دولة الإمارات عربيـة خليجية ، يعجب بعض آخر من تفريط الكويت في فنانها البكر ، ويدعو إلى ضرورة بحث عوامل الإحباط التي تدفع فنانا لامعا إلى مغادرة حقله ليزرع الأمل في حقل آخر ، بعد أن يئس من حصاد ما زرع في أرضه . بعيداً عن العاطفية الحادة يقول بعض أصدقاء صقر : كان السفر بالنسبة إليه فرصة ، أدبية ومادية ، إذ أعير بدرجة وكيل وزارة مساعد ، ومنح من التسهيـلات بأكثر مما تمنى . ولسنا نظن – من جانبنا أن صقراً كان راضيا عن هذه السفرة ، لأكثر من سبب لا نعتقد أنه يغيب عنه ، فليس من الممكن تصوره يعيد فـي الإمارات أداء دور طليمات في الكويت ، فطليمات صار « معلم » مسرح حين انتهى دوره على المسرح ذاته ، وأصبح رجل رسميات ومقابلات وتقارير ، وهذا أبعد ما يكون عن استعداد صقر النفسي وطبعه الملتهب ، كما أن العناصر الفنية المتيسرة في الإمارات لم تكن في مستوى الإفادة من قدرات صقر وموهبته

الصاعدة ، في حين كانوا هناك قبل البداية . وعلى المستوى المادى ، من الصحيح أنه لم يغادر الدرجة الرابعة ، وهو مستوى وظيفي متواضع تماما ، ولا يقاس إلى مخصصات وكيل الوزارة ، ولكنه كان يربح من التمثيل في الإذاعة والتلفزيون ، ومن شركة الانتاج الفني « الجزيرة » أضعاف المرتب المرتقب . فلماذا كان الرحيل ؟

يرى القريبون منه أن ثلاثة أسباب رئيسية كانت وراء ذلك ، أولها الصعوبات التي يلقاها المسرح في الكويت ، وهي صعوبات متنوعة ، تتجاوز الناحية المادية التي تحاول الدولة أن تعين المسارح على اجتيازها بما تمنح من معونات مادية سخيّة ، وبما يدفع التلفزيون من ثمن للمسرحيات التي يعرضها . أما هذه الصعوبات فقد أجملها عبد العزيز السريع (مجلة البيان ، ابريل ١٩٧٩) في قوله عن صقر : « وذهب للإمارات في آخر أيامه والفرقة تمرّ بظروف صعبة ، ولا أكتم أنها كانت تعيش خلافا حاداً آلمه وفت في عضده ، وكان يراها مملكته التي يشعر فيها بالأمان ، بعد أن يئس من الأحوال العامة للمسرح ، وشعر بأن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب يحاول التخلى عن واجبه والاستسلام للراحة من عناء الجهد لدعم الحركة ، وتنشيطها ، وذلك بأن تعاد لوزارة الإعلام التي لن تستطيع تقديم شئ للمسرح . . . » أما هذا الوضع الميئوس منه كما يقول السريع فبعضه ماثل فيما كان الرشود يعانيه مضطراً من الدخول في صراعات لا جدوى منها ولا ضرورة لها ، حول حجز المسارح ، وتفرغ الأعضاء ، ونظام سفر الفرقة لتقدم عروضها خارج البلاد ، وبعضه ماثل في جمود مفهوم المعونة المالية للمسارح ، وهي معونة موحدة ، تساوي بين من يعمل ومن لا يعمل ، وترفض منح أية مبالغ إضافية وإن تكن ضرورية لتقديم عمل فني كبير . . إلخ ، وقد أشارت عبارة السريع المجملة إلى السبب الثاني وهو الشقاق الذى دب في صفوف الفرقة ، أما السبب الثالث فقد كان نفسياً بحتا ؛ ذلك أن مسئولى الثقافة في الإمارات تكرر منهم محادثة صقر في أمر عمله معهم ، فكان يستمهلهم ولا يرفض بشكل قاطع ، تعزيزا لنفسه ، ثم كان أن قال : أخشى ألاّ تسمح الوزارة – ويعنى وزارة التربية إذ كان

موظفا بها – بإعارتي ! ! فماكان من المسئول الكبير من الإمارات إلاّ أن خاطب نظيره في وزارة التربية بالكويت في شأن إعارة صقر ، فوافق على الفور دون الرجوع إلى صقر ، أو حتى تأجيل القرار ! ! لقد حز ذلك في نفسه كثيرا ، وأحسّ أنه بعد كل ما حقق وكل ما يعلق عليه من آمال ، مجرد موظف ، أو « رقم » في الوزارة ، يرسله رؤساؤه إلى أى مكان يرون إرساله إليه دون أن يضعوا مشاعره وجهوده في الاعتبار ، دون أن يشعروا – وهذا هو الأهـم والأكثر إيلاما – أن بلاده في حاجة إليه وأنه ينبغي أن يضنوا به . لم يضع صقر في اعتباره الاحتمال الآخر ، وهو أن هذا الرئيس قد وافق بتحمس إذ ظن أن في ذلك مفخرة ومنفعة معا لصقر ، الذي كان يحبه ويؤثره دون شك ! !

وتأتي قضية المال أو الثروة كمصدر قلق شبه دائم ، وبخاصة في المراحل المتأخرة لدى الرشود ، ولعل هذا الاهتمام بالملكية هو الذي حدا ببعض أصدقائه أن يظن أن المرتب الكبير كان وراء قبوله العمل في الإمارات . وحين نتعمق في هذه النقطة من بين نقط الصراع الذى خاضه صقر مع نفسه ومع الحياة ينبغي أن نسلم مبدئيا أنه نادرا ما يكون الفن مصدرا لثراء الفنان ، وأنه لكي يحظى بشئ من التوسع في الكسب ينبغي أن يغادر دائرة الفن ، إلى دائرة التجارة في الفن (وهذه العبارة تختلف عن مدلول التجارة بالفن) ولعل هذا هو السبب في تكوين شركة انتاج تلفزيوني ، بل لقد باع بيته الخاص « الفيلا » التي كان يعيش فيها مع أسرته الصغيرة ، وجمع إلى ثمنها بعض المدخرات ، وبعض المبالغ التي استدانها ، واشترى عمارة متوسطة في السالمية . بل لقد استدان من البنك واشترى قطعتي أرض ، حين رأى أسعار الأراضي في ارتفاع دائم ، ولقد تحامل على نفسه ، وكان « يرابط » في الإذاعة طول اليوم وجزءا مـن الليل ليؤدي أدوارا صغيرة ، تتجمع في النهاية لتسد عنه أقساط القرض . ولا غرابة حقا في أن يفكر إنسان في الكسب وزيادة مدخراته ، وهذا طبيعي إنسانيا ، وطبيعي أكثر حين يستند إلى موهبة تعرف قدرها ، وتسلك سلوكا شريفا . ولكن الجدير بالملاحظة حقا أن الاهتمام بالمادة لم يكن مما يشغل الرشود في المراحل الأولى من حياته . فما الذي تغيّر ؟ ! .

كان لدى صقر هاجس خفي وإحساس ملازم بأنه لن يعيش طويلا ! ! وكثيرا ماكان يقول لأخيه محمد : « عظيم لو عشت إلى الخمسين » ! ! فهل هو الانطواء الرومانسي الذي يداعب أحلام من يضمرون الإحساس بالتفوق ، ويعانون من الانفعال ، ويرتبون على ذلك أن طاقتهم غير العادية لا يمكن أن تستمر إلى المدى المعتاد لدى الآخرين ؟ هذا جائز ومحتمل ، ولكن التأمل الواقعي لحياة صقر يجد مشاعر الخوف والهزيمة تزاحم مشاعر التفوق والتفرد . دعنا من ذلك الحادث القديم الذي انقلبت فيه السيارة عام ١٩٦٠ ، وكان صقر يقودها بسرعة ، ونحن نتجاوز هذا الحادث على الرغم من الخوف الدفين من السرعة ، وتوقع الموت في حادث سيارة الذي استقر في أعماقه من ذلك الحين ، وكان وراء تسرعه بالاندفاع خارج السيارة حين رآها تنحرف عن الطريق وتوشك على الانقلاب ، فكان في هذا التسرع حتفه ، في حين لم يصب رفاقه الذين بقوا في السيارة إلاّ ببعض الرضوض السطحية . نهمل ذلك الحادث لعدم وجود علاقة مباشرة بالاتجاه نحو المال . ونتلمس الأسباب في أمرين : أولهما فقده لولدين ذكرين من أولاده ، وحين فقد كلا منهما لم يكن عنده غيره من الذكور ؛ فمات نضال سنة ١٩٦٩ وله من العمر عام واحد ، ومات فراس سنة ١٩٧٥ وله من العمر أربعة أعوام ، حين كان منهمكا في إخراج مسرحية « على جناح التبريزي » ، وهكذا بقي دائما يعاني الخوف على الابن الذكر من الموت ، كما يؤكد أخوه محمد ، وبقيت بناته الثلاث : خولة وفاطمة وكندة دون أخ ، وقد رزق بالولد الثالث « سلمان » قبل رحيله بسبعة أشهر . ولا شك أن الرشود – كأب – كان يتألم لبناته ، وكشأن الإنسان العربي بعامة ، فإنه يشفق على البنت التي تواجه الحياة وحيدة ، أى دون إخوة من الرجال ، وكان يشعر أن شيئا من المال الثابت يمكن أن يكون ضروريا في هذه الحالة ، ولما كان الولدان قد ماتا بطريقة فجائية ، وبنفس العلة وهي التهاب في الحلق ، فإن فجيعته قد صورت له أن أى ولد يرزق به مستقبلا سيلاقي المصير نفسه ، وكان يتمنى أن يرزق بولد ذكر ، وأن يعيش هذا الولد بعد أبيه ولو يوما واحدا ليصير بيته إلى بناته ، لأنه يعرف أن البنات لا يرثن كل ما خلف الأب ! ! .

ويضيف صديقه عبد الله الحبيل الممثل بالفرقة الأمر الثاني ، فيذكر أنه كثيرا ما كان يوصيه بالحرص ، وبتنمية ما يكسبه من عمله ، ويبذل جهـد مضاعف في مرحلة شبابه ليكون لنفسه ما يحميه في سائر عمره ، وكان يقول له : لا تصدق ما تشاهد من إقبال الناس علينا ، فهو موقوت بوجودنا بينهم ، وبما نبذله في إرضائهم ، وبعد أن تموت – هكذا يقول صقر « ستصير شيئاً يقـرأ فقط » وتزجى إلى ذكراك كلمات لا دنانير ! ! ويقول الحبيل : إن هذا الرأى على تشاؤمه وحذره من الحياة ومن الناس لم يكن أبدا دافعا لتهالك صقر على إرضاء أحد أو التمسح بنفوذ آخر أو التطلع إلى ثروته . لقد عرضت عليه آلاف الدنانير دون مقابل ، في صورة هدايا سخية لبيته ، مثل إمداده بأجهزة التكييف المركزى ، وكان يعجز عن شرائها ، ومثل تأثيثه بالأثاث الفاخر ، ولكنه كان يشكر ويعتذر ويتهرب ، لأنه يعرف أن المقابل لن يطلب منه الآن ، بل قد لا يطلب منه مطلقا ، لكنه يفضل أن يظل حرا ، لا يشعر لأحد عليه بمنّة ، ولا يتوقع أحد منه أن يضع على سلوكه أو كتابته قيدا مراعاة لشئ بذله . وهكذا كان هذا الحرص المادي يعتمد على مصدر واحد هو العمل ، ومزيد من العمل دون توقف ، وكان الخوف على البنات ، واليأس من التقدير وراء هذا الشعور .

ونصل إلى آخر مراحل السباحة ضد الزمن ، ولعلها كانت أول معاركه ، لأنها سابقة حتى على معركته مع استكمال السلم التعليمي ، لأننا آثرنا أن نتدرج مما هو شخصي خاص به إلى ما له علاقة بالآخرين إذ هم طرف فيه . أما هذه السباحـة الأخيرة في سياقنا ، والأولى في سياق الترتيب الزمني فهي علاقته بالأستاذ زكي طليمات . لم يكن أحدهما يكن للآخر حبا ، أو اعترافا بموهبة . ويمكن أن نلاحظ اضراب صقر عن ذكر طليمات تماما في جميع مقابلاته الصحفية وحديثه عن نشأته الفنية ورصده لمن تأثر بأعمالهم فساعدوه عـلى اكتشاف نفسه ، وقد حافظ على هذا الموقف طوال بقاء طليمات في الكويت ، ولمزه مرات ، فيما عدا مرة واحدة – وكان طليمات قد غادر الكويت – وجاء ثناؤه متحفظا ، فقال (مجلة الحياة المسرحية العدد الثاني – خريف ١٩٧٧) : « وكنت أحضر بروفات زكي طليمات وأتابع توجيهه للممثلين وشرحه للأداء

والحركة وتفسيره للشخصيات ، وكنت اتخذ موقفا نقدياً » ، أما قبل ذلك فلم يكن يتردد في وصفه بالرداءة ، كما كان طليمات يصفه بالغرور . هذه صفحة عجيبة من صفحات صقر وعلاقاته بمشاهير المسرحيين من الجيل السابق عليه ، فمن جهة نجد طليمات وقد أخذ مكانه في الكويت لتأسيس مسرح حديث وإنهاء مرحلة الارتجال التي تبناها النشمى (تفاصيل ذلك في كتاب : الحركة المسرحية في الكويت) يعتمد على شهرة ذائعة ضمنها له نصف قرن من العمل في المسرح ، وأفلام السينما ، وتجربة سابقة في تأسيس المسرح التونسي ، وفي الوقت نفسه كان صقر مجرد شاب مبتدئ ، لم ينل من العلم إلا قليلا ، ومن علم المسرح ما هو أقل ؛ وكل ما يتمتع به هذا التوثب الروحي وتلك الألمعية الفطرية التي لن تغنى عن معاناة الدراسة والتجربة العملية شيئا . ومن جهة أخرى نجد طليمات وقد حقق عمليا موقفا وقفه الرشود قبل قدوم طليمات إلى الكويت ، فقد قدّم الرشود مسرحيته « تقاليد » إلى فرقة المسرح الشعبي التي كان يرأسها النشمي ، قدمها مكتوبة ، فأخرج الفرقة بهذه المسرحية من سيل الارتجال الجارف إلى معايشة النص ووضوح التصور الفكري . ومع هذا ، وعقب التجربة التي لم تتكرر بين صقر والمسرح الشعبي نجده يهجره لأنه – على حد تعبيره – قد فشل – أي المسرح الشعبي – بعد ثلاث سنوات من إنشائه في تحمل مسئوليته الكبرى (مجلة الرسالة ١٩٦٥/٨/٢٩) وإذن فقد صار طليمات بريئاً من إفشال المسرح الشعبي ، لقد فشل بجهوده الذاتية ، فلماذا لم يتعاون الرشود مع الموجة الصاعدة وفضل السباحة ضد التيار ؟ لقد كان طليمات في الكويت لأداء مهمة رسمية وكان يجد المساندة الكاملة من تلميذه في المعهد بالقاهرة ، ووكيل دائرة الشئون الاجتماعية (وزارة الشئون فيما بعد) الأستاذ حمد الرجيب[١] ، وكان طليمات يسلك نهجا تعليميا تطبيقيا في تدريب الممثلين ، إذ لم يكن يستطيع أن يؤجل الثمرة المرجوة من وجوده في الكويت لأعوام طوال حتى يعلم الممثلين والفنيين تعليما منهجيا متدرجا ، كما لم يكن يستطيع أن يستسلم

(١) الأستاذ حمد الرجيب وزير الإسكان ، الآن .

للواقع تماما ، لأنه كان واقعا متواضعا لا يرقى إلى أداء الأعمال التي يؤثرها طليمات ويثق في قيمتها الفنية . من هنا كان انضمام صقر إلى « المسرح العربي » الناشئ والمؤسس على قواعد علمية يفيده كثيرا ، لأنه – على الأقل – سيجد من يفتح أمامه طريق المكتبة المسرحية ، وطريق التدريب المنظم على أسس علمية ، لكنه لم يفعل ، رغم ما يذكر من أن طليمات دعاه للانضمام ، ورحب به أكثر من مرة ، لكنه فضل البدء في موقع آخر ، والسباحة ضد التيار . وتبقى « لماذا ؟ » تبحث عن جواب ! ! .

يقول صقر الرشود في جواب عن سؤال نشر ضمن المقابلة السابقة : إننا أنشأنا مسرح الخليج لأننا لاحظنا الهوة السحيقة التي تفصل بين المسرح العربي والجمهور ، إذ كان المسرح العربي يقدم مسرحيات تاريخية لا يتقبلها الجمهور ولا يقبل عليها ، لأنها بعيدة كل البعد عن واقع البيئة الكويتية المحلي . وهذا تعليل مقبول ، وننبه إلى أن هذه أول إشارة إلى الأسباب ، لأن هذا الحوار نشر عام ١٩٦٥ وقد أسس مسرح الخليج عام ١٩٦٣ ، ولكنه – من وجهة أخرى – يردد الحجة نفسها التي استند إليها محمد النشمي في محاربة زكي طليمات ، ورفض التعاون معه . ينبغي أن نوضح أنه لم يكن أمام طليمات غير هذه البداية المرفوضة ، ليس من موقف العجز عن تبني بداية غيرها ، وإنما لأنه كان يجتاز بفرقته مرحلة تعليمية ، فكانت هذه المسرحيات التاريخية المكتوبة باللغة الفصيحة أقدر على تدريب الممثلين ورفع مستواهم الإلقائي والفكري معا ، وأقدر على إبهار الجمهور بما فيها من مناظر فخمة وملابس مزركشة وطيالس وعمائم ، وقد كان المعنى القومي الذى تبنته مسرحيات مثل : « ابن جلا » ، و « صقر قريش » هو البديل المقبول للطابع المحلي المفتقد ، وقد كان المدّ القومي في تلك المرحلة في أعلى ذراه ، كما كان تجنب القضايا المحلية أو ما سماه الرشود واقع البيئة الكويتية أمراً ضروريا مرحليا للسبب التعليمي الذى أسلفنا ، ولأن المخرج ، وهو ليس ابن هذه البيئة يمكن أن يقع في أغلاط ساذجة ، ولا بد أن يعايش هذا الواقع بعض الوقت حتى يتمكن من

فهمه والتفاعل معه ومن ثم تقديمه . وأخيرا ، وهذا سبب حاسم : أين المؤلف المحلي حتى في ذلك التاريخ الذي كان يمكن أن يرتفع بأسلوبه ودرايته في التأليف المسرحي إلى مستوى طليمات في الإخراج ؟ ! لقد قدم الرشود مسرحيات محلية حقا ، واستطاع أن يخرج بها من الدائرة المغلقة التي عاش فيها مسرح النشمي وهي نقد الإدارات الحكومية والتعقيدات البيروقراطية الزاحفة . . وهذا قول الرشود نفسه نقبله على علاته لأن مسرح النشمي تجاوز هذا الضرب من النقد المزعوم ، وقدّم الفكاهة الخالصة ، والشخصيات الشعبية والعادات الاجتماعية الضارة ، وارتقى إلى مستوى مناقشة بعض القضايا الأساسية ، ونذكر هنا المسرحية المرتجلة « قرعة وصلبوخ » التي اعترضت عليها السلطة بعد عرضها لمدة ليلة واحدة ! ! وإذن فقد كان لدى النشمي ما يقوله ، ومن ثم يبقى الإشكال قائما في : كيف يقوله ؟ وهذا يردنا إلى انعدام المؤلف المسرحي في المرحلة التي بدأ فيها طليمات وظهر أثرها جيداً في مراحل مسرح الخليج الأولى ، وبعد تجارب عديدة ، حتى استوت له بعض المسرحيات التي يمكن اعتبارها جيدة .

يشير بعض أصدقاء الرشود إلى تودد طليمات إليه ، ودعوته لزيارة فرقته ، ولكنهم يكملون هذا بأن الرشود حين زار الفرقة أثناء بروفاتها لم تعجبه علاقة طليمات بأعضاء فرقته ؛ يعاملهم كصبيان ، ويمزح معهم ، ويتغاضى عن تبادلهم المزاح والسخرية بدرجة محطة أحيانا ، كما أنه كان لديه اعتراض أساسي على الأسلوب الإلقائي الخطابي الذي يعتمده طليمات في تدريباته[1] .

١- يضيف محمد عبد الحميد ، الماكيير بمسرح كيفان ، والذي صحب طليمات منذ قدومه ولا يزال يعمل بالمسرح إلى اليوم : إن طليمات أخذ موقفا عدائيا من الرشود ، لأن هذا الفنان الشاب الناشئ بذل جهد المستميت في ألا تكون فرقة المسرح العربي (التي أسسها طليمات) الفرقة الحكومية الوحيدة . وقد أثمرت جهوده في النهاية إعلان حياد الوزارة بين جميع الفرق وعدم تبني واحدة منها ، ومن الواضح أن المناصب للكويتيين فقط ، وبهذا لم يعد طليمات مطلق اليد في فرقته ، ولم يعد له موقع رسمي منها ، وأصبحت علاقته بها شرفية رمزية يتمسك بها تلاميذه من موقع الوفاء فقط ، وكان « مركز الدراسات المسرحية » الذى أنشأه بديلا هزيلا لا يرضى إحساسه بذاته . لقد اعتبر طليمات صقرا المسئول الأول عن كل ما حدث ، فلم يكن باستطاعته أن يحبه ، ولا أن يؤمن بمواهبه ←

ويضيف السريع أن طليمات عند مغادرته الكويت ألقى كلمة ، علق فيها الأمل على اثنين من أعضاء المسرح العربي (أى الفرقة التي كان يرأسها سابقاً) وتجاهل ذكر صقر ، فآلمه ذلك . ولكن ما يقوله السريع ليس سببا بل هو نتيجة.لأن التنابذ بين الرجلين كان قبل هذا اليوم بأكثر من عشرة أعوام . وقد قيل إن الرشود كان يؤمن بعدم جدية طليمات ، وأن في استطاعة طليمات أن يقدم ما هو أفضل بكثير ولكنه – أى طليمات – يعتقد أن الكويت ليست مؤهلة لمستوى أعلى مما يقدم . وعلى افتراض صحة هذا الزعم ، فإن الرشود نفسه ردد عن المسرح الكويتي ما هو أكثر قسوة في الحكم عليه حتى جعله غير موجود ، على الرغم من أنه يتحدث عن فترة متأخرة عن بداية طليمات بثلاث سنوات . نقتطف من حوار مع الرشود (نشرته مجلة الهدف ١٩٦٤/١٠/٢١) هذه العبارات : أنا مع ايماني بالمسرح يوجد عندي عدم إيمان بوجود المسرح في الكويت – المسرح في الكويت ظهر قبل أوانه بعشر سنوات على الأقل ، ووجوده الآن كالموجود في حفرة لا يستطيع الخروج منها ، وهذه هي المصيبة ، فهو يعيش في خطر ، وخذ مثلا : فأنا أحيانا كثيرا ما أكتب نصاً مسرحياً ولا أجد من يقوم بتمثيله – أنا أكتب بصدق ومع ذلك لا أستطيع أن أحرك عواطف الجمهور – الجمهور يمثل نسبة كبيرة من المشاكل التي يعانيها المسرح هنا ؛ لأنه لا ينفعل بالأحداث التي تجرى حوله ، إننا لا نستطيع أن نطلق كلمة مسرح على المسرح إلاّ إذا كان له تاريخ ، لذلك فنحن نعيش في تجربة لا أكثر ولا أقل ! ! .

هذه بعض عبارات يمكن أن ترى فيها الواقع المسرحي أوائل الستينات عاريا من زيف الإعجاب المبالغ والصمت العاجز ، يرسلها الرشود ، ونسجلها معه بصدق ، وهذا الواقع العاجز هو الذى تعامل معه طليمات أو تعامل مع ما هو أشد عجزا ، على الأقل بفعل الفاصل الزمني ووجود الرشود نفسه . وعلى

← الواضحة . ويضيف محمد عبد الحميد أن الرشود لم يكن يطمئن له (لمحمد عبد الحميد) ظنا منه أنه ممن أتى بهم طليمات ، ولكنه بعد مدة ، وبعد أن رأى إخلاصه في أداء عمله مع فرقته وأى فرقة أخرى تعرض على مسرح كيفان ، تبدل موقفه منه ، واتخذه صديقا مقربا .

أى حال فإننا لم نشغل أنفسنا بهذه القضية بين الرجلين من موقف التسجيل التاريخي لهذا الخلاف فقط ، ولا لكي نكتشف لحظة ميلاد الاتجاه الآخر المحتج على أسلوب طليمات فحسب ، وإنما لنلم من خلاله بصورة الحركة المسرحية في الكويت قبل الرشود ، وهذا بدوره سيعيننا على أن نرى حجم جهوده وقيمة مشاركته الإيجابية ، ولكي نلم - أخيراً - بواحد من المواقف المستمرة لهذا الفنان ، تلك المواقف المتشددة التي تدل على شخصيته ونزعته المتحدية ، فمن يدري ماذا كان يمكن للرشود أن يكون لو أنه وقف مع طليمات وقاد فرقته من بعد تخليه ، لكن ليس لنا أن نمضي في مثل هذا الافتراض لأكثر من هذه العبارة ، فقد ربحت الحركة المسرحية في الكويت اتجاها جديدا ، وخلية جادة اذكت روح التنافس والإبداع ، وأخيرا فإن أي إنسان صادق ، وأى فنان مخلص لإيمانه الفنى لن يقبل أن يكون غير ذاته ، وكانت ذات الرشود مغرمة حقا بالسباحة ضد التيار ، ولم يكن موقفه من طليمات سوى خطوة على طريقه الطويل .



مواجهة صارخة بين جيلين : عبد الرحمن العقل الذي عاد إلى الحياة
بعد ربع قرن من الموت ، وصقر الرشود يصمد للعاصفة ويتصدى لها ،
ويميل منصور المنصور إلى الملاينة والانتظار (مشهد من ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم)

القسم الثاني

الكلمة: من الحلم إلى الواقع

الفصل الخامس

ما قبل التجربة الأولى

يولد الكاتب في كل عمل على حدة ولادة مستقلة ، لأن كل عمل هو معاناة قائمة بذاتها ، وقد يكون النقد القائم على هذا الاعتبار أكثر وفاء بحق استقلالية هذا العمل ، كما قد يعنى هذا أن النقد الموجه إلى تجربة لا يفيد التجربة الأخرى ، لأن المعاناة مختلفة في كل مرة ، وأوجه التشابه يفسرها تشابه الأشقاء واستقلاليتهم في الوقت نفسه . وقد تزداد حيرة النقد تجاه ما كتبه صقر الرشود من مسرحيات ، لأنه يتحرك بين نصّ مفقود لم يبْق منه غير الحكاية والذكرى ومحاولة التذكر ، وهذا ما لا يجدي البحث في التفاصيل وهي مجال الخبرة الفنية وليس المعنى العام الذي يمكن أن يكون مشتركا بين الكثرة الكثيرة من الأعمال الفنية ، وبين نصّ معدل لم يسكن على حالة واحدة ، فلا يدري أين نقطة الجذب التي هبطت بها الموهبة إلى حيز التسجيل ، وأين إضافات الخبرة والممارسة ! ؟ هذه مشكلات ينبغي أن يواجهها النقد بمرونة وصبر ، لكي يصل في النهاية إلى بناء فكرته الخاصة عن أسلوب الكاتب ومحور اهتمامه .

لم يكن الرشود أولا ، كان مسبوقا دائما ، ولكنه كان من قوة الإرادة وللماحية الرؤية بحيث يجعلك تعيد تقييم تصوراتك ، وتقلل من أهمية السبق الزمني ، أمام المبادهة التي يفاجئك بها ! ! .

لم يكن ما كتبه الرشود أول ما شهدته خشبة المسرح في الكويت من التزام بنصّ مكتوب . دعنا من « تمثيل » التلاميذ لإسلام عمر في أواخر الثلاثينات ، فالتلاميذ يحفظون للمعلومات وليس للفن ، ومع هذا فقد شهدت الفترة ما بين ١٩٤٨ و ١٩٥٣ نشاطا ملحوظا يقوده نادي المعلمين ، وينهض بالجهد الأكبر فيه حمد الرجيب ، وكان هذا الجهد في اتجاه المسرحية المكتوبة ، ومن قبل

نادي المعلمين قام بيت الكويت في القاهرة بإعلان الميلاد الحقيقي للنص المسرحي بتأليف مسرحية هزلية منظومة ، وضع حمد الرجيب فكرتها ، ونظمها الشاعر أحمد العدواني ، وهي مسرحية « مهزلة في مهزلة » ، وقد نشرت سنة ١٩٤٨ ومثلت في القاهرة في العام نفسه ، وفي العام التالي نشر حمـــد الرجيب مسرحية « خروف نيام نيام » على صفحات مجلة « البعثة » التي كانت تصدر في القاهرة أيضا ، وإذا كانت المسرحية الأولى تعكس أجواء مصرية في منحاها الفكاهي فإن الثانية كانت أول ارتكاز على الحدوتة الشعبية وأجواء ألف ليلة في توجيه النقد السياسي .

ولم تكن أى من المسرحيتين « كويتية » إلاّ باعتبار مؤلفها ، وليس بالاعتبار الذى يريده « نقاد الفن » حين يطلقون هذه الصفة . وقد شهدت فترة تالية تمثيل مسرحية « مجنون ليلى » لشوقي ، ومسرحية « وفاء » المقتبسة عن أصل أجنبي . قام بالتمثيل نادي المعلمين ، وقام بالتمثيل – على الحقيقة وليس المجاز – حمد الرجيب ، كما قام بصناعة الديكور والأزياء والماكياج والإضاءة . . في حين أنه أهمل المحاولة التي شارك بفكرتها فلم تمثل في الكويت ، والمحاولة التي ألفها منفردا ، فلم تمثل مطلقا . وإذا تلتهم المناصب جهـــود الـــرواد ، وتواجه المنطقة تغيرات سياسية تجعل من استمرار نادي المعلمين في رسالته أمرا ليس باليسير ، يخلو المجال لمحمد النشمي ومسرحه المرتجل ، ليقدم هزلياته الانتقادية ، ومحورها غالبا إظهار عيوب الأجهزة الحكومية وبعض ما استهدفت له التقاليد الاجتماعية والقيم نتيجة قدوم واستقرار عناصر وافدة مختلفة . ويؤسفنا حقا أننا لا نستطيع أن نتحمس لمسرح النشمي تحمس الدكتور الراعي لـه (في كتابه : المسرح في الوطن العربي ص ٣٩٦ ، ٣٩٧) حين يقول : « لقد ضمن النشمي للمسرح الكويتي شهادة ميلاد معتمدة من الشعب أولا ، وليس من الجهات الرسمية ذات الاختصاص ، وبهذا أمن للمسرح الكويتي ولادة شرعية » وهذا كلام فيه من الحماسة والرغبة في توزيع الأدوار أكثر مما فيه من دقـة الاستقراء ، لأن المسرح وحتى قدوم طليمات كان شعبيـــا تمـامـــا

ولم تكن له صلة بأية جهة رسمية ، بل إن نوادي الكرة كانت تتخفى وراء النشاط الرياضي لتزاول التمثيل ، وهو مقصودها الأساسي ، وكانت الرغبة في نشر الوعي القومي والاجتماعي هدفا ثابتا لدى نادي المعلمين وما تلاه من الفرق الرياضية ، ثم جاء النشمي ليدور في حلقة مفرغة ، اكتسبت في البداية رواجا بين أوساط معينة ثم ما لبثت أن راحت تكرر نفسها ، وحين امتدت يد الرشود بنصّ جديد ، مكتوب ، وليس هدفه الإضحاك فإن الفرقة واجهت الاخفاق وسقطت في القصور بدرجة صرفت هذا الفتى اليافع الذي يقدم تجربته الأولى عن الاستمرار مع هذا الأداء المتدني . ونسجل من أول مقابلة « صحفية » نص إجابتين للنشمى تعبران عن موقعه ، وجانب القصور في تجربته ومن ثم المدى المحدود الذى لن يكون في مكنتهـا تجاوزه . وقد نشر هذا الحوار مع النشمي في مجلة « اليقظة » التي أصدرتها ثانويـة الشويـخ سنـــة ١٩٥٨ ، وفي المجلـة نفسها مقابلة مع زكي طليمات ، الذي كان في الكويت زائرا لأول مرة . يقول النشمي إن مشروع إنشاء المسرح الشعبي قد عرض على الأستاذ حمد الرجيب مدير دائرة الشئون الاجتماعية فوافق مشجعا ، وقد ضمت الفرقة إلى دائرة الشئون بعد عام من تأسيسها «كما أننا نتلقى مساعدات ماليه من دائرة الشئون كأى ناد آخر ، والدائرة لا تبخل علينا بأى مساعدة نطلبها » . وحين يسأل محرر المجلة : هل فكرتم في التعاون مع أشخاص لهم قدرة فنية في البلاد العربيـة الأخرى ؟ يكون جواب النشمي حرفياً : « أعتقد أن الفن الكويتي له طابعه الخاص ومميزاته الخاصة ، وحينما نستقدم أخا عربيا ليساعدنا فإنما نطلب منه أن يعمل في الناحية الفنية العامة الخارجة عن طريقة الكلام والملبس كتصميم الديكورات ونقد موضوع عام في الرواية : لأن هذا العربي لا يعرف ما يجذب المشاهد الكويتي ، ولا يعرف ما يعبر عنه الكويتيون من طريقة اللفظ وبعض الألغاز التي يفهمها المتفرج » ! ! من الواضح أن السائل يضع طليمات في الاعتبار (صورته وحديثه على الصفحة التالية) ومن الواضح أيضا أن النشمي في حالة اكتفاء ذاتي ، ولا يكاد يشعر بأى رغبة في تطوير أسلوبه أو تنمية خبرته ، بل لعله يخشى هذا الطموح الجديد لتأسيس فرقة على أسس فنية ،

تفقده تفرده بالسيطرة على الفرقة وعلى الحقل الفني ! ! ولكي يكون الرأى محددا فإننا نستبعد المستوى الفني لمحمد النشمي شخصيا ، فنحن لم نشاهده على الخشبة حتى نحكم على مقدرته ، ونقبل في الوقت نفسه شهادة الذين شاهدوه ، وشاهدوا الرواج الواسع لعروضه الهزلية التي كانت المسلاة الوحيدة المتاحة للناس في مرحلتها ، وإذن فإننا لا نلغي دوره ، ولا نهوّن من مقدرتـه الشخصية ، ولكننا نزعم أنه مثل حركة متراجعة على مسيرة الحركة المسرحية التي بدأها الرجيب ورفاقه في نادى المعلمين ، وقد كانت ذات رواج أيضا ، وكانت ترقى بالذوق الفني والوعي القومي لجماهيرها ، على العكس مـن مسرح النشمي الذي كان ينقد الدوائر والمصالح الحكومية حقا ، في بعض أعماله ، ولكنه كان دعوة إلى الإقليمية الضيقة أيضا في بعض ما قدم ، ويذكر النشمي في مذكراته أنه صنع مشهدا يسخر فيه من اسناد إقامة متحف للكويت إلى شخص غير كويتي ! ! ويكفي أن نستعيد إجابته السابقة لنرى سطحيـة المعرفة – أو انعدامها تماما – بفن المسرح ، إذ يراه مجرد طريقة في اللفظ وبعض كنايات أو ايماءات يفهمها ابن البلد ولا يمكن أن يفهمها « الأخ العربي » الذي استقدمناه ليساعدنا ! ! وبذلك يحدد لطليمات دورا هزيلا في المسرح الكويتي ، وكانت هذه المحاولة الساذجة للحيلولة بين الثقافة والمسرح مكشوفة تماما ، فلم يلتفت إليها أحد ، وحاول طليمات أن يؤسس مسرحاً كويتياً على أسسه العلمية ، فلم يتقدم غير خطوات محددة ، ولا نقول محدودة ، وكان الرشود هو الاستمرار الصحيح ، والبداية الجديدة ، المتبناة – بغير إعلان شرعي أو رسمي ، من جهود نادي المعلمين المعزولة نسبيا عن الشارع ، وجهود النشمي ذات الطابع الانتقادي المباشر . من الصحيح أن نصوص الرشود الأولى قد فقدت ، ولكن ما بقي منها أكثر مما بقي من نصوص النشمي التي لم توجد أصلا . وليس في هذا القول تعصب للمسرحية – كنص أدبي – على المسرح كعرض هدفه الفرجة ، فقد كان صقر – على الأقل في النصف الثاني من مسيرته المسرحية من أنصار الفرجة والإبهار ، ولكنه أبدا لم يكن مرتجلا ، لم يربط بين الفرجة والسطحية التي تجد من يدافع عنها ويمنحها دورا مميزا .

إن مسرح الخليج العربي هو المسرح الشعبي الأول في الكويت ، لأنه الفرقة الوحيدة التي أوجدت نفسها بإرادة أعضائها وعلى مسئوليتهم المادية والمعنوية ، والتي كابدت في سبيل أن تعلن عن نفسها حتى كان أعضاؤها لا يجدون مكانا لاجراء البروفات ، فكانوا يركبون سياراتهم إلى قرية الجهراء (على أربعين كيلو مترا شمالى الكويت العاصمة) لأن المكان المتوفر الوحيد يقع هناك . وهذه الفرقة التي كانت تحمل اسم « المسرح الوطني » هي بذاتها فرقة مسرح الخليج العر بي ! ! .

ولسنا نريد أن نستطرد مع هذه المسألة الهامشية على أى حال ، ونكتفي بأن نذكر هنا نص إجابة لطليمات عن أهم الإصلاحات التي يجب إدخالها على المسرح الشعبي (الوحيد الموجود في ذلك الوقت من عام ١٩٥٨) فقال : « أول مراحل هذه الإصلاحات أن يخرج هذا المسرح من مرحلة الارتجال التي عليها إلى مرحلة التنظيم ، بأن يكون لنشاطه مسرحيات مكتوبة ، تسود كل واحدة منها وحدة تشمل الموضوع الذي تعالجه ، وتكون خاضعة للأوضاع المتبعة في كتابة المسرحية الحقة ، وأن تتناول هذه المسرحيات وجوه الحياة المختلفة بالكويت » . هنا عبارات تهمنا تماما ، وإن كنا في غنى عن التذكير بأن الارتجال ليس مجرد أسلوب فني ، بل هو مستوى أيضا ، فحيث يطلق العنان لبدوات الموهبة وإيحاءات اللحظة يفقد المسرح أهم خصائصه كعمل جماعي تكاملي ، على عكس ما فهم بعض من تعرض لهذه النقطة فرأي الجماعية ماثلة في الارتجال ، مفقودة فيما تلاه ، فليس القصد في الجماعية مجرد التزامن ، بل العمل وفق خطة ملزمة ، لإبراز حركة ومعنى . ولا بد أن تستوقفنا الجملة الأخيرة عند طليمات ، فلم يكن في استطاعة المسرح المرتجل أن يتناول وجوه الحياة المختلفة في الكويت ، وما حدث عمليا بعد ذلك هو أصدق دليل على صحة هذه المقولة ، فحين كتب النشمي مسرحياته وراح ينفذها على المسرح واجهت الفشل ، ولم تستطع أن تكتسب أى رنين مما كان يلاحقها حين كانت منفردة بالميدان . وحين بدأت المسرحية المكتوبة ، فإنها قدمت موضوعات ما كان لها أن ترتجل ،

لقيامها على فكرة أساسية وأحداث متشابكة لا تسمح للممثل بالاجتهاد من عنده بالتعبير عنها ، وإلاّ بطل الصراع ، ودار الحوار في دوامة المماحكات اللفظية والألغاز التي أشار إليها النشمي من قبل ، وتحولت الدراما إلى مهزلة ! ! .

تقاليد :

هي أول مسرحية كتبها صقر الرشود ، وهي المسرحية الوحيدة التي قطع بها المسرح الشعبي سيل أعماله المرتجلة والتزم فيها بالنص ، وقد أخرجها للمسرح محمد النشمي ، وشارك في تمثيلها ، ولم يفكر الرشود في تقديم نص آخر لنفس المسرح ، إذ كتب تجربته الثانية لفرقة أخرى جديدة . عرضت مسرحية « تقاليد » على مسرح مدرسة الصديق ، وتضطرب الأقوال في تحديد تاريخ عرضها ، فقد حدثني صقر أنها عرضت عام ١٩٦٠ ، وذلك حين لخص لي موضوعها في مقابلة عام ١٩٧٢ بمقر مسرح الخليج ، وهناك من يقرر أنها عرضت أواخر عام ١٩٥٩ ، ومن يحدد يوليو في ذلك العام . وسيلاحق عدم الوضوح المحاولات اللاحقة بشكل أو بآخر ، أما موضوعها فكما رواه صقر :

« هي مسرحية تعالج زاوية من زوايا المجتمع ، أي ذات طابع اجتماعي ، وهو نوع جديد على المسرح في تلك الفترة ، إذ كان المسرح يعالج في تلك الآونة مشكلات الإدارة والوافدين وما إلى ذلك . ولكن مسرحية تقاليد تدخل إلى صميم الأسرة الكويتية ، فالمحور الأساسي فيها يقوم على مشكلة الأصيل والبيسري ؛ أي ابن القبيلة ومن لا ينتمي إلى قبيلة : قصة شاب أصيل يريد الزواج من فتاة أحبها وهي من عائلة بيسرية ، فيلاقي اعتراضا شديدا من أسرته ، وبخاصة والديه ، ولكنه رغم اعتراضهما يقدم على الزواج منها دون رضائهما ، ثم يأتي الرضا من الأسرة عن طريق التسليم بالأمر الواقع . وهناك ملاحظة مهمة ؛ فالأسرة البيسرية أسرة واضحة الثراء ، عكس الأسرة الأصيلة الفقيرة . وعلى حين نجد الأسرة الأصيلة الفقيرة تتفق في اعتراضها على زواج ابنها من أسرة

غير أصيلة ، أى بيسرية ، وإن كانت تنعم بالثراء ، نجد بالمقابل ، الأسرة البيسرية تنقسم على نفسها ؛ فأم الفتاة لا تهتم بالأصل وتريد لابنتها زوجا ثريا يكافؤهم في ثروتهم ، ويضمن للفتاة حياة راغدة كالتي تعيشها في كنف أبيها . أما والد الفتاة فإن له منطقا آخر يعارض منطق الأم ، إذ يفضل الشاب الأصيل زوجا لابنته وإن كان فقيرا ! ! وفي هذه المسرحية نجد أول ملامح الجفاء بين المثقف الكويتي العائد من أوربا واستعلائه على بيئته المتواضعة » .

هذا هو موضوع « تقاليد » باختصار شديد لا يتيح لنا اكتشاف الجوانب الفنية بتفصيل نتعرف من خلاله على مستوى وعي الكاتب بصناعة المسرحية . أما « الحكاية » وتطويرها فإنها مؤشر قوي على جدية الكاتب واتجاهه الواعي نحو حركة المستقبل ، وقد اصطفى مشكلة الأصيل والبيسري على حساسيتها الشديدة وفي هذا الوقت المبكر وهو يعرف أنها تمسّ العلاقات الاجتماعية في الصميم ، ولعله لم يكن يستطيع أن يطرحها في حينها إلاّ لأنه « أصيل » ؛ فهو ينتمي إلى الطبقة التي تعتبر نفسها الأحق بالصدارة والامتياز ، ومناقشة قضيتها هنا تعني ضرورة أن تتنازل عن شئ من استعلائها وشئ من حقوقها الاجتماعية المكتسبة . وهنا نلاحظ أن الكاتب قد أوصل قصة الحب بين الفتى والفتاة إلى الاكتمال بالزواج رغم معارضة أهل الفتى وفريق من أهل الفتاة ، فهذه هي حركة المستقبل ، أو التطور الطبيعي الذي لا جدوى من مقاومته والاختلاف حوله . وكما يقول سليمان الخليفي (في اطروحة التخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية « صقر الرشود ودوره في المسرح الكويتي » – مخطوطة ص ١٤) : « وقد استغل المؤلف فكرة مجئ بطله من أوربا كخلفية ثقافية يدعم بها موقفه من تقاليد بلده التي ما زالت على حركتها السابقة . وأخيرا يدفع المؤلف بالجهة المعارضة إلى الرضا عن طريق التسليم بالأمر الواقع ، واضعا في اعتباره دور الزمن ، ومدللا على أن كل شئ ، عرفا كان أو حقيقة ، فإنما هو في جوهره حدث في الزمان والمكان ، يكون لينمــو ويتعاظم ثم ينحدر عن ذروته ويختفي أمام حدث آخر » . ومن خلال العرض العام للموضوع نستطيع أن نقول إن

صقر الرشود في محاولته الأولى قد أحسن تأمل الخصائص الطبقية الاجتماعية ، ومن ثم أجاد توزيع عناصر الصراع وتخصيص الصفات والمواقف حسب الجنس .

فالأسرة الأصيلة وإن تكن فقيرة تعتبر نفسها الطرف المغبون في الصفقة ، ولهذا تجمع على الرفض ، فامتيازها العرقي – في ميزان المجتمع – يعلو على الثروة ، وباستطاعة الأصيل أن يكون ثريا غدا أو بعد غد ، ولكن ليس باستطاعة البيسرى أن يصير أصيلا مهما تعاظم ثراؤه ! ! من هنا كان موقف والد الفتاة الثرى موقف الموافقة والتشجيع ، لأنه يجد في زواج ابنته من الأصيل العريق فرصة لاستكمال الجانب الذي يؤكد وجاهته ، فهو نموذج البرجوازي المتطلع إلى القفز فوق حوائل وحواجز الطبقية ، هذا في حين نجد المرأة – الأم – ذات منطق عملي ، تريد لابنتها زوجا ثريا يحافظ على رفاهيتها ، ولا تجد حاجة للتعلق بهذه الشارات الاجتماعية الرمزية . إن هذا الانقسام ينطبق تماما – مع اختلاف ضئيل نابع من سياق الملهاة – مع موقف الأسرة البرجوازية في مسرحية موليير الشهيرة « المثري النبيـل » ، فالسيد جوردان وقد تحقق له الثراء ، كل ما يشغله هو فكرة العراقة والتعلق بذوي الأصول النبيلة والتشبه بهم ، فيعشق مركيزة ، ويمـلأ بيته بالمعلمين والمدربين ليستكمل شارات النبـل ، وحين يتقدم الشاب العاشق كليونت ليطلب الزواج من ابنته لوسيل ، فإن السيد جوردان ، وزوجته ينقسمان بنفس الطريقة التي شاهدنا لدى أسرة البيسري الثري ، فقبل أن يجيبه بالموافقة أو عدمها يسأله إن كان نبيلا ؟! ويسرف كليونت في وصف حبه للفتاة ، والإشادة بالمناصب الرفيعة التي شغلها آباؤه وأفراد أسرته ، والثروة التي يملكها هو بذاته ، ولكن هذا كله لم يكن شفيعا له في انعدام لقب النبالة :

السيـد جوردان : انك لست نبيلا ، فابنتي لن تكون لك .
السيدة جوردان : ماذا تقصد بنبيلك هذا ؟ وهل نحن من ضلع القديس لويس ؟
السيـد جوردان : اخرسي يا زوجتي ، أراك تحشرين نفسك .
السيدة جوردان : ألم ينحدر كلانا من أسرة برجوازية متواضعة ؟ .
السيـد جوردان : أليست هذه هي النميمة ؟ .
السيدة جوردان : وابوك ، ألم يكن تاجرا مثل أبي ؟ ! .

ينبغي لابنتك زوج يليق بها ، والأفضل لها أن يكون رجلا كريم الأخلاق وثريا ، وحسن الهيئة ، من نبيل صعلوك ضعيف الشكيمة .

السيد جوردان : . . . إن لي ثروة كافية لابنتي ، ولست بحاجة إلاّ إلى الشرف ، وأريد أن أجعلها مركيزة ! ! .

. . . .

إن ابنتي ستكون مركيزة بالرغم من جميع الناس ، وإذا أثرت غضبي فسأجعلها دوقة .

هذا جزء من مشهد من « المثري النبيل » يدور فيه الصراع بين طموح البرجوازي إلى الإفلات من طبقته والصعود إلى أعلى من خلال المصاهرة ، فليس بعد الثراء إلاّ الشرف ، والنظرة الواقعية ترضى بالواقع وتستثمره ولا تتمرد عليه ، فالبرجوازية ليست مجرد مستوى اقتصادي ، ولكنها وضع اجتماعي صعدت فيه الطبقة الدنيا لتملأ فراغ الوسط ، صعدت بثروتها أو بعلمها ، أما الطبقة العليا فهي صاحبة العراقة ، ووارثة الألقاب ، ودعوى نقاء الدم ، بصرف النظر عن المستوى الاقتصادي أو الثروة ، التي إن توفرت صعدت بها إلى الرأسمالية أو الاقطاع ، وإن لم تتوفر ظلت تتمتع بحقوق الأرستقراطية ، رغم تواضع المستوى المادي . هذا تصورنا لأطراف الصراع وعوامله ، وكم تمنينا لو كانت مسرحية تقاليد كاملة بين أيدينا لنرى كيف أدار الرشود حواره داخل أطراف كل من الأسرتين ، لكنه على أى حال قد اقتحم منطقة الجدل ، وأخذ موقع التبشير بالمجتمع القادم . وأذكر – من تجربتي الخاصة مع بعض الأصدقاء أن صديقا أصيلا كان يجنح إلى التمرد على مشاعر الامتياز في طبقته ، وأعلن رغبته في الزواج من فتاة بيسرية . فكانت حجة أسرته عليه : إننا لا نجد سببا يجعلك ترفض منزلة وامتيازات يقرها لك مجتمعك ويعاملك على أساسها دون أن تدعوه أنت إلى ذلك ! ! والطريف أن هذا المنطق قد أقنع الصديق – نسبيا – ولكن المتحقق أنه تزوج من بنات عمومته ، أى فتاة أصيلة ! ! .

وقـد سبقت الإشـارة إلـى أن الكتيـب الخـاص بالمسرحية يحدد يـوم ١٩٦٠/١٢/٣ تاريخا للعرض ، كما يشير إلى مسرحيتين يتضمنهما عرض واحد : الأولى اجتماعية ، وهي « تقاليد » ، والأخرى هزلية ، وهي « قرعة وصلبوخ في باريس » ، وبالنسبة للمسرحية الأولى – وهي التي تعنينا الآن – يشير الكتيب إلى أنها من ثلاثة فصول ، ويحدد أسماء أربعة عشر شخصية تقوم بأدوارها ! ! ويمكن أن نتصور بساطة المعالجة وسرعتها الواضحة ، حيث تشغل مسرحية من ثلاثة فصول ، يقوم بأدائها أربعة عشر ممثلا ، نصف عرض مسرحي ، ولا تستطيع أن تشغل فراغ ليلة مسرحية . وفي المسرحية لعب الرجال أدوار النساء ، فقام حسين صالح بدور وضحة الجدة ، وموسى بلال بدور مبروكة الخادمة ، وعبد الرزاق النفيسي بدور أم خالد الأم ، وجميل خضير بدور أم على ، زوجة الأب ، وعبد العزيز المشاري بدور آمنة البنت ، وعيسي فهد الغانم بدور محبوبة الخطيبة . أما النشمى فقد مثل دور خالد – الولد ، وهذا يعني أنه لم يكن المختص الوحيد بالأدوار النسائية .

فتحنا :

وهذه المسرحية قدمت في العام التالى لسابقتها (أى ١٩٦٠ أو ١٩٦١ حسب قدرة التذكر) وهي المسرحية الوحيدة التي قدمها المسرح الوطني ، وقد كان عبد الحميد البعيجان – السفير حاليا – وعبد الله خلف – مراقب البرامج الثقافية بالإذاعة حاليا ، وغيرهما قد قاموا بتكوين هذه الفرقة ، فانضم صقر إليهم حين لم يجد مأوى لطموحه في المسرح الشعبي ، وكتب هذه المسرحية ، التي روى حكايتها لي ، حسب هذا التلخيص :

أبطال هذه المسرحية أب وأم وثلاثة أولاد ، أكبر وأوسط وفتـاة ، وموضوعها تفكك الأسرة نتيجة عوامل متداخلة ، لكن الثراء المفاجئ يلعب الدور الأهم في خلخلة العلاقات وزعزعة القيم الأخلاقية . ويرصد الكاتب أسباب التفكك في مناحيها المختلفة ، فالأم تؤمن بالزار كوسيلة للعلاج ، ومن ثم ترهق الأب الفقير بمصاريف حفلات الزار ، هذا بينما نجد الابن الأكبر

فاشلا في دراسته ، ثم في حياته العملية . أما الابن الأوسط فهو الذي يسعى حثيثا نحو بناء نفسه ومستقبله . أما الفتاة فتعيش في الأسرة في حدود ضيقة ، ضمن قيود التقاليد والأعراف الاجتماعية ، التي يصوغها ويحرسها مجتمع مغلق ، غير أن الفتاة تحلم بالانفتاح . وهكذا تجرى أحداث المسرحية في صورة صراع بين هذه الأطراف المتناقضة ، التي يمثل الولد الأوسط فيها ركيزة الوعي وأمل المستقبل . يضرب الابن الأكبر أباه ويسرق أموال الأسرة ويهرب إلى الخارج لينفقها في أوجه اللهو ، وحين يخرج الأب إلى الشارع مقهورا بما فعل ابنه تفاجئه سيارة ، وينتهي الفصل الأول بفاجعة موت الأب ، وهرب الابن ، وضياع المال . ويبدأ الفصل الثاني في الخارج ، في جو أوربي ، ونرى الابن الأكبر يعيش حياة صاخبة يبذر فيها الأموال التي سرقها ، مع رفاق السوء ، ويواجه الفتى الفاسد نفاد المال وانصراف الأصدقاء فيعيش أزمة طاحنة ، ينقذه من ويلاتها أحد الطلبة الدارسين في الخارج ، فيعطيه تذكرة عودة إلى الكويت . في الفصل الثالث تعود الأحداث إلى الكويت لنجد الأم عمياء ، ونعرف أن ذلك حدث عقب هرب الابن ووفاة الأب ، كما نجد الابن الاوسط يناضل في سبيل إنقاذ الاسرة ، وينجح إلى حد ما ، وهنا يعود الابن الأكبر تائبا ثائبا إلى رشده ، وقد علمته التجربة الكثير ، وحين يتم اللقاء من جديد يحدث الغفران ، وتبصر الأم ، وتعود الحياة إلى مجاريها .

من الواضح أن هذه المحاولة الثانية ليست في توفيق المحاولة الأولى ، ليس بالنظر إلى صميمية المشكلة التي تطرحها فحسب ، ولكن في أسلوبها أيضا ، بل أساساً ، فتحت عنوان « تفكك الأسرة » يمكن لأي مؤلف أن يجد ما لا يحصى من الأسباب والنزعات السلوكية ، وتبقى الأهمية معلقة بكيفية المعالجة والانتقاء والربط ، وواضح أن الامتداد الزمني قد شتت التركيز على القضية ، والانتقال إلى بيئة أخرى قد أضاع فرصة تعميق الأسباب والدوافع في داخل الإطار الأسرى ، وبذلك تغلب طابع الحكاية ، وهي ليست حكاية أسرة أصابها التفكك كما يظن مؤلفها ، بقدر ما هي حكاية ولد فاسد ، متسلط ، ضرب

أباه وسرق المال وهرب حتى انتهى من انفاقه ، ثم كان هذا الحل الساذج الذي يؤكد النزعة الميلودرامية ، إذ أن مجرد عودته تائبا – وهي توبة مشكوك في صدقها لأنها الملجأ الوحيد المتاح – تجعل الجميع يفرحون به ، ويغفرون له ، ويصل الفرح إلى درجة أن تستعيد الأم بصرها المفقود[1] ! ! .

من الصحيح ما لاحظه الخليفي (في دراسته المشار إليها عن الرشود) من غلبة الطابع الوعظي ، وهو ثمرة لاختيار المشكلة الأخلاقية كمؤثر رئيسي في تطوير المسرحية ، وما لاحظه أيضا من عدم توازن في توزيع الأحداث الجزئية ، إذ تجمعت أقوى المؤثرات في الفصل الأول فلم يعد أمام الفصلين التاليين إلاّ أن يكملا الحكاية . ويمكن أن نشير هنا أيضا إلى ضآلة دور المرأة في المسرحيتين معا ، ولا نقصد الناحية العددية ، فقد كان هذا العامل موضع اعتبار دائما ، وعائقا حقيقيا أمام المؤلف المسرحي في الكويت ، الذي يجد نفسه مضطرا للتفكير في ندرة العنصر النسائي بين هواة أو محترفي التمثيل ، وانعدام التدرج الزمني في أعمار النساء ، فكلهن تقريبا في سن الشباب ، وهذا يلقى على الأداء عبئا ضخما إذا ماكان الدور لامرأة عجوز ، ويتسلل هذا الإحباط إلى المؤلف ويحكم تصوراته لموضوعه . إننا نقصد هنا أن الكاتب لم يعط الشخصيات النسائية قدرا من الوضوح والفاعلية في توجيه الحدث وكشفه ، فباستثناء موقف الأم في « تقاليد » وهو موقف لم يوضع موضع الاعتبار ، لا نكاد نجد للفتاة نفسها في نفس المسرحية دورا واضحا ، وكذلك الفتاة الحالمة والأم العمياء في المسرحية الثانية ، ومن الممكن الاعتذار بأن هذا الدور المتواضع أو المجهول هو قدر المرأة في الجيل الماضي ، وفضلا عن أن هذا القول يجانب الدقة ، إذ المرأة قوة فاعلة ومؤثرة في الأسرة ، مهما كان حجم ظهورها الاجتماعي ، فإن تصوير الـدور السلبي في ذاته لا يعني إضعاف درجة الوضوح ، بل قد يعني المزيد من

١– قام الأستاذ عبد الله خلف بإخراج هذه المسرحية ، وهي محاولته الوحيدة في الإخراج المسرحي ، وهو أحد مؤسسي فرقة المسرح الوطني ، وهو الآن مراقب البرامج الثقافية بإذاعة الكويت .

العناية لتأكيد هذه السلبية ، وربطها بأسبابها من طغيان الرجل ، والميـــراث الاجتماعي في الحكم على عقل المرأة ومدى استقلال سلوكها وتصوره لهذا الاستقلال .

أنا والأيام :

هذه هي المسرحية الأولى التي نجا تاريخ عرضها من الاضطراب والاجتهاد ، ثم مثلتها فرقة مسرح الخليج العربي لمدة إحدى عشرة ليلة ، ابتـــداء مـــن ١٩٦٤/٥/١٢ وقد تولى الرشود إخراجها أيضا ، وهي إلى ذلك أول مسرحية أفلتت من الضياع الكامل ، إذ لا تزال الفرقة تحتفظ بالفصلين : الثاني والثالث ، في حين ضاع الفصلان : الأول والرابع ، كما أنها تحتفظ بتسجيل صوتـي للعرض كاملا ، وهو تسجيل خال من التعليق ، ولهذا لن يكون ذا جدوى بالنسبة لتصور الحركة والملامح والملابس والحيل غير الصوتية . على أن الجزء الذى بقى لا يزال يحمل ملامح المحاولة الناقصة ، فالحوار يجرى فيه خطفا ، والأحداث تلهث حيث ينبغي التريث ، وتسقط في الرتابة والبطء في مواضع يمكن أن تضمن أو يشار إليها مجرد إشارة . ومن الحق ما لاحظة الخليفي (في أطروحته ص ٢٣) من أن بعض المشاهد الطويلة لا يمكن أن تكون شيئا مكتوباً في النصّ ، كمشهد سعيد والحمار في الفصل الأول ، وسعيد والأطفال في الفصل الثاني ، كما لاحظ أيضا أن المشهد الأخير الذي لا يزيد في النصّ عن صفحتين قد استغرق عرضه أكثر من ربع الساعة ، وهذا يعني أن الرشود المخرج تقدم ليرم ثغرات الرشود المؤلف ، على الأقل من الناحية الكمية حيث يتوقع المشاهد أن يقضي سهرة في المسرح ، وليس أن يشاهد عرضا قصيرا ، كما يعني أن عنصر الارتجال كان لا يزال يفرض نفسه على فن العرض .

وقبل أن نتعرف بشئ من التفصيل على فكرة هذه المسرحية نشير إلى أن شيئا من الخلط والاضطراب يتسلل إلى جهود الرشود في التأليف المسرحي في تلك الفترة من أوائل الستينات ، فمسرحية « بسافر وبس » التي أشرت إليها

من قبل (في كتابي : الحركة المسرحية في الكويت – ص ٩٠) على أن فكرتها من وضع ثلاثي المسرح ، وتولى الرشود وضع حوارها وإخراجها ، أعلن سالم الفقعان ، الفنان المعروف ، وأحد مؤسسي مسرح الخليج العربي ، أنه هو الذى كتب المسرحية ، وأن ما أجراه الرشود فيها مجرد تعديلات يمارسها المخرج عادة مع أى نصّ حسب المقتضيات . وهذه المسرحية هي أول عروض الفرقة (قدمت في ١٩٦٣/٧/١٥ لمدة يومين فقط) ومن المعروف أن هذه المسرحية هي التي يعزى اليها انضمام الرشود إلى مسرح الخليج . فبعد عدم اقتناعه بالمسرح الشعبي بعد عرض « تقاليد » ، وتفسخ المسرح الوطني بعد عرض « فتحنا » واجه الرشود الإحباط والحزن ، وفضل الابتعاد بعض الوقت . ثم كان أن تجمع أصحاب الإصرار ممن بقي من الفرقة السابقة ، وقرروا البدء من جديد تحت اسم جديد ، ودعوا الرشود للانضمام إليهم ، ولكنه كان متخوفا من مواجهة فشل جديد ، وأمام الإلحاح ذهب ليشاهد بروفات « بسافر وبس » ، وعلى الفور تحركت غريزته الفنية ، وميوله للسيطرة والقيادة ، فأخذ يبدى ملاحظة هنا وإشارة هناك ، ولم يمض وقت كبير حتى تبنى العمل بالكامل ، وأجرى فيه التعديل وتولى إخراجه وكان بداية ارتباطه بالفرقة ، وقيامه بإخراج أكثر وأهم عروضها حتى اليوم . ثم أخرج في نفس الموسم مسرحية : « الخطأ والفضيحة » من تأليف مكي القلاف . وتضطرب نسبة المسرحية التالية وهي « الأسرة الضائعة » فعلى حين ينسب « الحركة المسرحية في الكويت » ص ٩٠ – فكرة هذه المسرحية لعبد العزيز السريع ، ويقرر أن اللجنة الثقافية هى التي قامت بإعداد الحوار ، وتولى صقر عملية إخراجها للمسرح ، يذكر عبد العزيز السريع أن « الأسرة الضائعة » من تأليف وإخراج الرشود ! ! (الحياة المسرحية العدد ٧–٨ سنة ١٩٧٩) ، ويخفف نسبيا من هذا الاضطراب أن اللجنة الثقافية التي أسند إليها الكتاب إعداد الحوار تتكون من : على الربعي ، وسليمان الشطي ، وسليمان الخليفي ، وصقر الرشود ، أى أن الرشود كان عضوافيها ، ولعله كان صاحب دور متميز ، كما يقر بذلك جميع المتصلين به ، مما أتاح للسريع

أن ينسب المسرحية إليه .[1] .

تأتي مسرحيـة « أنـا والأيام » بعد هـذه التجارب في التأليف والتعديل والإخراج ، فمن حقنا أن نتوقع أن تكون المسرحية أكثر نضجا في المعالجة ، ولكن المعالجة هي نقطة ضعفها ، وسيمتد هذا العيب إلى المحاولة التالية أيضا ، وقد اعترف صقر بهذا العيب بعبارة طريفة ، إذ قال في مقابلة صحفية (مجلة الهدف ١٩٦٤/١٠/٢١) : « أنا أكتب بصدق ، ورغم ذلك لا أستطيع أن أحرك عواطف الجمهور » وبملاحظة تاريخ عرض المسرحية ، وتاريخ المقابلة ، نجد هذه العبارة وكأنما قيلت تعليقا عليها ! ! وقضية « الصدق » من أشد قضايا الإبداع الفني أهمية ، على أن تفهم على وجهها الصحيح ، فالصدق لا ينبع من واقعة حقيقية قد حدثت ، ولا ينبع حتى مـن إيمان الكاتب بالآراء الـتي يطرحها بمقدار ما ينبع من مقدرته الفنية في سوق الأحداث وتصوير الشخصيات وإدارة الحوار بطريقة قادرة على الإقناع ومؤثرة في الوجدان .

إن صدق النية وجدية القصد لا يتخليان عن هذه المسرحية . ليس « الحب » بطلاً كما في « تقاليد » ، وليس « الشر » كما في « فتحنا » ، ولكنه هنا « الشك » . وإذا كانت المرأة حائلة الملامح في الأولـين ، فإن المرأة هي التي تصنع الحدث في هذه المحاولة ، وقد تكون المرأة ضحية الرجل ظاهريا ، ولكنها عند التأمل ضحية المرأة الأخرى ، في صورة « الحماة » مرة ، وصورة « زوج الأخ » مرة أخرى ! ! إن الزوجة الشابة الجميلة « شيخة » ضحية البراءة التي تصل حد السذاجة ، وإلا فكيف انتهى بها المصير إلى شك زوجها « سالم » في سلوكها لمجرد أن الفتى الخادم « سعيد » كان معها في البيت وقد أقبل المساء ؟ ! هنـا يتجلى دور الأم المتسلطة على ولدها ، والحماة المتوجسة غريزيا من زوجة الابـن التي جـاءت تنازعهـا ولدهـا ، وينتهي الأمر بشيخة ، الزوجـة الشابـة

١- وحين سألناه عن صحة ما كتب بقلمه في المجلة المذكورة أدلى بتفصيل يختلف بعض الشئ ، سنذكره بعد ذلك ، وخلاصته أنه قدم هذه المسرحية للفرقة ، ولكن الرشود أجرى فيها تعديلات فرفض السريع نسبتها إليه بعد التعديل ، وبعد مضى فترة قدم المسرحية الأصل دون تعديل ، وهي : نفوس وفلوس .

الجميلة ، وقد صارت مطلقة ، واستقرت مع ولدها الطفل غانم في بيت أخيها ، ذلك لأن المجتمع لا يرى المرأة إلاّ في كنف رجل ، بصرف النظر عن وضعها وحقوقها ، بل وفعالية وجودها في كنف هذا الرجل المفترض والمفروض . وبالفعل ، تعيش شيخة حياة العناء والإذلال في بيت أخيها ، وتعاني من اضطهاد زوجته ضروبا ، تجعلها ترضى مرغمة بزواج جديد . وحين يكبر غانم فإن الصدام بينه وبين هذا الزوج أمر حتمى ، ولما كان الفتى شديد الحساسية فإنه جمع كلمة من هنا وكلمة من هناك حتى عرف ما أشيع حول أمه قديما وسبب طلاقها من أبيه . . أما وقد صار له أخ جديد من هذه الأم نفسها فإن حساسيته تأبى عليه أن يدفع بأخيه الطفل إلى مصير واجهه هو من قبل في بيت خاله . وهكذا يغادر أمه ويلجأ إلى بيت أحد أصدقائه . وعلى الرغم من أن « غانم » يقابل والده ويعترف له هذا الوالد بتسرعه في اتهام الأم وخطئه في طلاقها ، فإن الشك يعشش في صدره ولا يغادره ، لدرجة تجعله يرفض زواج ابنة خاله التي أحبها بعمق ، لأنه فقد إيمانه في البراءة ، ابتداء ببراءة أمه ! ! .

لم تستطع هذه المسرحية أن تحقق التوازن بين البداية والنهاية ، هي قصة « الشك » في كل مراحلها ، وإذا قلنا إنه شك الرجل في المرأة فقد تحقق لها ما تريد ، ولكنه في الفصل الأول شك الزوج ، وفي الفصل الأخير شك الابن . وهذا الابن الذى يغطي الفصلين الأخيرين كان عنصرا خاملا تماما في الفصل الأول والفصل الثاني ، ووقف وحيدا بعد ذلك فأوشك أن يكرر الخلل الملحوظ في « فتحنا » حين ينفرد الأخ الأكبر الفاسد بصناعة الحدث وتوجيهه ، وقد حاول الكاتب أن يتجنب هذا الانحصار في شخص واحد ، فأوجد بيت الصديق ، وكان به صديقان لا صديق واحد ، وكانا يعانيان الضياع مثل صاحبنا وإن اختلفت الأسباب .

إن « أنا والأيام » عنوان مناسب عن شخصية ، هي في هذه الحالة شخصية غانم لا شخصية أمه المظلومة ، وبذلك ، إذا صح هذا الافتراض ، يكون الفصلان الأول والثاني خارج موضوع المسرحية ، وكان يغني عنهما أن نعرف التهمة

التي لاحقت سمعة الأم الشابة ، أما إذا كان « الشك » هو البطل ، أو شك الرجل – زوجا كان أو أخا أو ابنا – في براءة المرأة المتهمة حتى وإن أعلن بصوته أنها بريئة ، فحينئذ يكون توزيع المادة على الفصول الأربعة مناسبا بعض الشئ ، ويبقى الطابع الرومانسي الأسيان غريبا على مسرحيه واقعية ، تستمد واقعيتها من سوء الظن في قدرة الإنسان على الطهارة ، وقدرته قبل ذلك ، وبعد ذلك ، على الغفران ، وعلى تجاوز تجربته الذاتية إلى إيمان فطري وعقلي بالعدالة والنزاهة .

الفصل السادس

الصراع من أجل الدراما

(١)

سنخصص هذا الفصل لمناقشة مسرحية « المخلب الكبير » وهي أهم مسرحيات الرشود ، في وعيها الفكري ، وقصور الوعي الفني عن احتواء النضج الفكري الذي تمثله ، ثم في مجموعة النماذج والأنماط التي تقدمها ، وأخيرا : في عودة الكاتب إليها ، وتقسيمها إلى مسرحيتين ، حملت الأولى العنوان الأصلي « المخلب الكبير » ، ووضع للثانية « الطين صار اسميت » عنوانا ، ولم تكن عملية التقسيم هذه مقصورة على توزيع الفصول أو المادة ، بل شملت جوانب أخرى ، سيكون لها ، كما سيكون لكل النقاط التي أشرنا أهمية في دلالتها على جهد المحاولة ، ونمو تجربة الكاتب من خلال الممارسة ، حتى وإن تكن إعادة رؤية فيما كتب من قبل .

من الطبيعي أن نبدي أهمية أولية نحو النصّ الأصلي ، وهو مسرحية « المخلب الكبير » المطبوعة في كتاب ، والمكتوبة باللغة العربية الفصيحة ، والمكونة من أربعة فصول ، على الرغم من أن هذا النصّ لم يعرض على الجمهور . والطبعة الوحيدة المتوفرة صدرت عن « مطابع دار الرأي العام » الصحفية بالكويت ، وهي بدون تاريخ ، ونرجح أنها كتبت في فترة ما من سنة ١٩٦٤ ، فقد ظلت دار الرأي العام بدون مطابع حتى أواخر ١٩٦٢ ، وعرضت مسرحية « أنا والأيام » في مايو ١٩٦٤ ، وعرضت « المخلب الكبير » المعدلة في مارس ١٩٦٥ ، ومن ثم نرجح أنه كان مشغولا بتأليف الصيغة الفصيحة في الفترة التي أعقبت الانتهاء من « أنا والأيام » . وقد حدثني عبدالعزيز السريع أن الرشود بدأ كتابة مسرحيته هذه بالعامية الكويتية ، ولكنه — مع بعض من أصدقاء صقر — أشاروا عليه ، بعد أن تقدم مرحلة في المسرحية أن يعيد صياغتها بالعربية ، وأن يستمر عليها ، لكي يبدأ فن المسرح الكويتي

انضمامه إلى الأدب العربي !! وهذه رغبة مشروعة وطيبة ومطلوبة ، على الرغم من أن بعض نقادنا لا يرون ضرورتها ، بل يجدون فيها آثارا سلبية على الفن المسرحي العربي ، الذي ظل أسير الشكل الغربي وأسسه الأوروبية !! ولماذا لا نقول إن الرشود – بعد أن مضي في مسرحيته العامية شوطا – أغرى بمنافسة ما يعرضه طلمات ، الذي كانت فرقته (فرقة المسرح العربي) تعرض في نفس الفترة مسرحيتين باللغة العربية هما : « آدم وحواء » من اقتباس فتوح نشاطي ، و « الكنز » من تأليف توفيـق الحكيم ، وقد عرضتا معا في إبريل ١٩٦٤ ، أي قبل عرض « أنا والأيام » بشهر واحد ، وكان ما يشكوه صقر – أو من بين ما يشكوه – من طلمات اختياره نصوصا مسرحية بعيدة عن اهتمامات البيئة وحقائق حياتها وظروفها المرحلية جميعا ، ولعل هذا سر العبارة التي وضعت على الغلاف الداخلي تحت العنوان : « مسرحية في أربعة فصول ، تعالج بعض المشاكل الاجتماعية ، في مجتمع الجزيرة العربية » .
وإذن فقد كانت هذه المسرحية بمثابة « درس » أو « نموذج » أريد له أن يبرهن لطلمات وغيره أن الجمع بين الجدية والمحلية ممكن ، وأن المستوى التعبيري الفصيح لا يمكن أن يكون وقفا على النصوص التي يقحمها على الخشبة في الكويت ، وأن « الكاتب » الكويتي قد أعلن عن وجوده ، على مستوى اللغة الرسمية وطبقا لمواصفات المسرح العالمي أيضا !! إننا نرجح أن هذه العوامل النفسية كانت أقوى الدوافع لهذه المحاولة الفريدة في كتابات صقر المسرحية ، والطريف حقا أنه قد فوجئ من حيث أراد أن يفاجئ « المعسكر الآخر » في فرقة المسرح العربي ، فما كاد ينتهي من صياغة مسرحيته الفصيحة ، حتى كان المسرح العربي يعرض « عشت وشفت » – أواخر ديسمبر ١٩٦٤ – التي كتبها سعد الفرج الممثل بالفرقة ، وكانت بالعامية ، ولقيت رواجا واسعا ، وهكذا أوشك « تبادل للمواقع » أن يتم فيما بين الفرقتين المتنافستين[1] ، ولكن النصّ الفصيح للمخلب الكبير يستعصى على الأداء

١– للتنافس بين الفرقتين آثار واضحة ، وإن تجنبنا الاعتراف بذلك ، وقد سبق لنا أن رأينا كيف حدث تمرد على قيادات مسرح الخليج لأنها لا ترغب في العروض الهزلية التي آثرها المسرح العربي وضمنت له بعض الرواج .

لأكثر من سبب ، ولا بد أن أصدقاء الرشود وزملاءه في المسرح قد كاشفوه بذلك ، ولا بد أنهم لاحظوا النجاح الذي لقيته « عشت وشفت » ، فعادت الثقة من جديد إلى الكتابة بالعامية ، وأهملت مسألة إدخال المسرحية الكويتية في ديوان الأدب المسرحي العربي ، وكانت قسمة المسرحية إلى اثنتين ، وإعادتها إلى العامية كما كانت من قبـل ! !

ومهما يكن من أمر فإن هذه المسرحية ليست أول مسرحية فصيحة يكتبها كويتي ، هي مسبوقة بجهود الشاعر أحمد العدواني والأستاذ حمد الرجيب ، وقد نوهنا بذلك من قبل ، ولكنها ستبقى أول مسرحية فصيحة استمدت موضوعها من البيئة الاجتماعية الكويتية ، حتى وإن سبقت بمسرحيات اجتماعية آثرت الهزل والإضحاك وغابت عنها فصاحة التعبير[1] ، ونحن نعتقد أن الجدية التي عولجت بها القضية في هذه المسرحية كانت صدى لجدية فرضها طليات على حركة المسرح الكويتي ، وليس في ذلك ما ينتقص من جدية الكاتب في ذاتها ، فاستعداده هذا هو الذي جعله صانعا لاتجاه جديد ، وموجها لحركة المستقبل ، وتأثره بحركة سابقة لا يحرمه حق الريادة ، وتكملة ما نعتقده أن هذه المسرحية قد صنعت بدورها تيارا من الجدية ، وارتفعت بمستوى ما تعرض الفرق من أعمال ، أي أن تأثيرها تجاوز نطاق المتعاملين مع مسرح الخليج من الكتاب .

تلفتنا على الغلاف الأول للمسرحية عبارة تقول : « إنني أكره القوي الظالم ، كما أكره الضعيف المظلوم ، أحب المساواة ، فهل من مساواة وعدل في هذا العالم ليحكما بين القوي والضعيف ؟! » . أما الغلاف الأخير فقد سجلت عليه عبارة أخرى تقول : « إذا نظرت إلى الحياة فلا تنظر إليها من جانب واحد ، إذا نظرت إلى القبح فلا تنسى الجمال ، لأن لا فضيلة دون رذيلة . الحياة ليست أرقاما ، فإذا كانت أرقاما فليس هناك معجزات . إذن ليس هناك ميزان ثابت أو قاعدة

١- مثل المسرحية المرتجلة « قرعة وصلبوخ » التي قدمها النشمي وصور فيها الثراء المفاجئ وكيف دفع بإحدى الأسر إلى سفاهة التبذير . وقد أوقف عرض المسرحية بعد ليلة واحدة .

تمكنك من أن تفصل بين الخطأ والصواب . نحن أفكار ، تسيرنا فكرة . . فكرة الصراع للبقاء ، مع أنه لا بقاء . . عجبا ! ! ».

والآن . . . هل لهذه العبارات معنى أكبر من دلالتها على إعجاب الكاتب الفتى بقدرته على الإمساك بالقلم وصياغة العبارات الحكمّية في فترة مبكرة ؟!

مبدئيا ، سنكتشف أن العبارة الأولى أكثر إحكاما في الصياغة وتوحدا في المعنى . أما العبارة على الغلاف الأخير – وهي الأكثر طولا – فإنها مجال لصراع بين مبادئ قد لا تخلو من تناقض وإن كان التسامح قد جمع بينها : فيها اعتراف بالنسبية والتكامل (بين الجمال والقبح) وفيها رفض للحتمية الآلية (إنكار أن تكون الحياة أرقاما ، والإيمان بالمعجزة التي تتجاوز منطق الأرقام) ، وفيها تجريد في النظر للإنسان على أنه فكرة ، وأنه مسيّر بالفكرة ، وفي هذا ما فيه من الثقة بالبشرية وأهمية الصراع بين المبادئ والأفكار ، ولكنه لا يلبث أن يستدعي النسبية من جديد ، فينبذ « المطلق » الذي تدل عليه النظرة التجريدية إلى الإنسان ، وذلك بأن يجعل البقاء هو الفكرة الرئيسية التي تسيّر الإنسان وتمتص وجوده ، وهنا يصطدم بالإشارة السابقة إلى المعجزة ، ثم ينسف العبارة كلها في الختام ، حين يقرر أنه لا بقاء ، ويتبعها بالتعجب ! ! ، فكأنما نظر إلى هذا الصراع في سبيل البقاء على أنه نوع من العبث ليس أكثر ، لأنه محكوم بالعدم . وإذا كان الجمع بين أطراف العبارة الثانية يتعثر بعض الشيء ، فإن محاولة الجمع بين العبارتين مستحيلة ، استحالة الجمع بين العنف والغضب والثورة على الضعف ، وبين تجاوز الواقع مهما كان سيئا ، واكتشاف الوجه الآخر للحياة ، إذ لا رذيلة دون فضيلة ، وليس هناك ميزان ثابت للفصل بين الخطأ والصواب . على أننا لو نظرنا إلى هاتين العبارتين في ظل قراءة المسرحية – وهذا ما ينبغي أن نفعل – فسنجدهما تنبعان من بين سطورها دون تعسف في الاستنتاج ، على أن هناك ما هو أخطر من ذلك ، فالعبارتان في تباعد دلالتيهما قد صدرتا عن منطقة بعيدة في فكر الكاتب ، كانت مجالا لقلق غامض وتشتت بين النماذج البشرية والأفكار ، فكانتا بذلك حدسا مبكرا بما ستعاني هذه المسرحية من تمزق الشكل الفني ، أو انقسام موضوعها

إلى موضوعين ، سيرغمان الكاتب في مرحلة تالية على أن يفصل بينهما ، ويعيد معالجة كل منهما على حدة .

تتكون المسرحية من أربعة فصول كما أسلفنا ، وتتحرك أحداثها في أسرتين ، تهيمن صراعات الأسرة الأولى على الفصل الأول والفصل الرابع ، وتهيمن صراعات الأسرة الثانية في الفصلين المتعاقبين : الثاني والثالث ، وقد نجد شيئا من توازي الطبائع في بعض شخصيات كل من الأسرتين على حدة ، ولكن المؤلف لم يحاول صناعة وشائج مشتركة في العلاقات بين الأسرتين ، فقد عاشت كل منهما حياتها الخاصة ومثلت مأساتها المعزولة دون ربط أو تنظير أو إسقاط ، وبهذا ظل الشاب المتمرد المتنمر « خليفة » الرابطة الوحيدة بين الأسرتين ، فهو الابن الأكبر في الأسرة الأولى ، وزوج الابنة القبيحة الشكل في الأسرة الثانية . . وهذا يعني أننا كنا نتحرك في أعقاب هذه الشخصية ، مع أن المأساة تتجاوزه من حيث هو فرد أو إنسان ، كما تتجاوز ما يحدث له أو منه من حيث هو صانع لحدث ، وهذا يعني في النهاية أن تطوير المسرحية من خلال انتقال هذه الشخصية بين أسرتين قد ألحق الضرر بالشكل الفني ، كما التوى بالدلالة أو المضمون ليحصره في شخصه وما صنع ، وهو ما تمردت عليه الحقائق الموضوعية التي قامت عليها المسرحية ، فدفعت مؤلفها إلى القسمة التي لم يكن منها بدّ ! !

في الفصل الأول نشاهد الأب العجوز (أبو خليفة) ، المتدين إلى درجة التزمت ، يحض ابنه التلميذ (وليد) على التدين ، ويعلن عن بخله وضيق أفقه وأنانيته بأكثر من تصرف ، ويعلن عن تصميمه على تزويج ابنته الشابة (هيفاء) من عجوز في مثل سنّه يعمل مؤذنا في مسجد ، على الرغم من معرفة هذا الأب بأن ابنته تهوى ابن عمها ؛ لأنه يريد لابنته زوجا صالحا متدينا ، أما ابن العم الفاسد فلن يكون زوجا لابنته . ولا نرى من صلاح الزوج المرتقب غير أنه يعمل مؤذنا ، كما لا نرى من فساد ابن العم إلاّ اتهام الأب له بأنه يشرب الخمر ، يضاف إلى هذه التهمة ما يكنه خليفة – الابن الأكبر – لابن عمه من كراهية ؛ لأنه طلب

منه خمسين دينـارا على سبيل القـرض ، فاعتذر ، وكان ذلك أمام جمع من الأصدقاء . تقف الأم (سارة) والابن الأوسط (وليد) في جانب الفتاة ، ويقاومان رغبة الأب في تزويج المؤذن العجوز ، وكأن الاشتجار حول موضوع زواج هيفاء ليس إلاّ متنفسا لما يكتمه الفريق الضعيف : الأم وهيفاء ووليد والصغير فيصل من ضيق وكبت ورفض تجاه تحكمات الأب وبخله وضيق أفقه ، وتجاه قسوة الأخ الأكبر (خليفة) وميله إلى التعدي على إخوته والاستهانة بأمه . على أن هيفـاء كانت جديرة بعطف الفريق المظلوم للمصير الذي تساق إليه ، وما تعاني من مشاق العمل المنزلي ، تؤديه صابرة بين الضرب والتأنيب . ويكشف هذا الفصل الأول عن الطابع الأخلاقي العام للأسرة ، فإنها رغم انقسامها بين فريق ظالم (الأب وخليفة) وفريق مظلوم ، تصدر عن أخلاق فيها خشونة وبعد عن التسامح والتوقير ، وميل إلى العنف وتعذيب الآخرين ، ورغبة في انتهـاز الفرصة واستحلال ما لا يحل ! ! فيما عدا هيفاء التي احتفظ لها الكاتب وحدها باللمسة الرومانسية يشاركها وليد أحيانا ، ويسبح في التيار العام ، ولو بطريق سلبي بالصمت عن مقاومـة الخطأ ، في أحيان أخرى ، وإذ يعبر خليفة عن عقلية جوفاء وأمل أخرق يحلم بالثروة ولو عن طريق التزييف ، والسيطرة ولو بطاقية الإخفاء ، فإن دهاءه كله يتجلى في اضطهاده لأمه واخوته ، وتسخيرهم في خدمته ، وجعلهم متنفسا لعجزه وفشله وحقده ، فيستدرج هيفاء حتى تعترف بحبها لابن عمها واحتفاظها بهذه العاطفة حتى وان انقطع عن زيارة الأسرة ، ولا يصدق الفتى الشرس ما تقول عن انقطاع الزيارة ، ويعلن أن أشياء تحدث في الخفاء تجرح الشرف ولن يسكت عليها ، ويتقدم لمعاقبة أخته وفي يده سكين ، ويعترض وليد طريق أخيه ، الذي يطعنه طعنة نافذة في ذراعه ، وينتهي الفصل الأول .

في الفصل الثاني نغادر أسرة أبي خليفة إلى أسرة جديدة ، وهي أسرة فهد ، وقد تزوج خليفة من مريم ابنة فهد ، يظهر لها الحب والوفاء ، ويضمر عكس ذلك ، طمعاً في الاستيلاء على ثروة أبيها التي أنفق عمره في جمعها ، حتى أسلمته إلى المرض . وقد تزوج فهد من فتاة حسناء في عمر ابنته (وفاء) طمعا في أن

تنجب له ولدا ذكرا يخلد اسمه ويرث ثروته ، ولكن عجزه يطارده ، فيعيش حالة من التوتر الدائم بين رغبته في الحصول على حفيد من ابنته الوحيدة مريم ، وكراهيته العميقة لخليفة إذ يعرف مداهنته وخبثه ونفاقه وكراهيته المستترة لابنته ، فيكره من ثم أن يكون الحفيد المتمنى من صلب هذا البغيض !! وتبقى صفحة خفية أكثر إيحاءا يتكشف عنها الفصل الثالث ، وهي العشق المحرم بين خليفة ووفاء . ويتكشف هذا الفصل عن ضروب من التناقض تعيشها الشخصيات ، تجعلها في حالة من التوتر الشديد ، وبخاصة شخصية فهد ، ففضلا عن تناقضه الأساسي في مسألة الحفيد ، تتوارد تناقضات تزيد من هذا التوتر الرئيسي ، فهو إذ يعلن أنه قضى حياته يجمع المال ليس غراما به في ذاته وإنما يكون لابنته دار أمان ، فإنه يسعى إلى الولد الذي قد يجردها منه ، ويقرر أن الفتاة لا تخلد اسم أبيها ، وإذ يعيش جو البغضاء فإنه يرفض عاطفة أخيه سليمان نحوه ، وإذ يستحث ابنته على رفض ما يعتقده من حب خليفة الزائف لها ، فإنه لا يفكر في موقف زوجته وفاء منه ، وهو الشيخ المريض ، وإذ يتهم خليفة بالانتهازية وإظهار الحب ليستولي على أمواله حين تئول إلى ابنته ، فإن هذه الابنة توجه إلى أبيها نفس التهمة – الانتهازية – حيال أمها : « هل صحيح يا أبتاه أنك انتهزت فرصة عجزها وتزوجت من وفاء ؟! » ، أما مريم فإنها تعيش تناقضا مستمرا بين حبها لزوجها خليفة وخوفها منه في الوقت نفسه . ويختم هذا الفصل بأمنية الموت يتمناها فهد ، إرهاصا بمصيره في الفصل التالي ، وهو الحريص على تخليد اسمه . ونشهد في هذا الفصل تطويرا سلوكيا لدى خليفة وثباتا نفسيا أخلاقيا ، فهو ذلك القاسي الشديد الأنانية الذي لا يرعى حرمة لشيءٍ كما في الفصل الأول ، ولكنه هنا مداهن مداور يتجنب المباشرة في المواجهة ، ويجبر الطرف الآخر على تجنب المواجهة أيضا ، فوسائل العنف هنا مختلفة عنها هناك ، وحين يضطر فهد إلى استعمال العنف في تهديد خليفة بالبندقية ، فإن جرس الساعة يحوله عن هدفه ، ويهزه هزة نفسية تجعله يلقي بالبندقية ويمسك بالساعة يحطمها منهيا الفصل الثاني .

وتجري أحداث الفصل الثالث بعد شهر من الفصل الثاني ، والرابطة العضوية بين الفصلين واضحة ، حتى وإن شهد هذا الفصل ظهور شخصيات جديدة .

بعضها سبقت الإشارة إليه وبعضها الآخر يفاجئنا بظهوره . أهم شخصية في هذا الفصل هي وفاء – الزوجة الشابة الجميلة للعجوز المريض – التي تعيش مع خليفة حالة عشق خفي تتسرب روائحه إلى مريم ، ورغم عبارات الغزل ووعود السعادة نكتشف أن وفاء ليست في نظر خليفة أكثر من أداة أخرى للوصول إلى الثروة المرتقبة ، لهذا لا يلبث أن يحرضها على قتل زوجها العجوز بجرعات متزايدة من الدواء ، ولكنها قبل أن تفعل تكتشف أنه قتل نفسه بالدواء – انتحارا أو خطأ – ولا يصدق خليفة زعمها ، ويعتبرها قاتلة لزوجها ، ويبدأ في تغيير أسلوبه معها إذ وقع لها على زلة ، ولكنها تتخذ هذا التغير سبيلا إلى تحررها منه أيضا ، بعد أن تحررت من زوجها البغيض . وتظهر في هذا الفصل شخصية أخرى مهمة ، وستبدو أكثر أهمية حين يعود المؤلف إلى تعديل مسرحيته وقسمتها ، وهي شخصية « فرج » خادم الأسرة العملاق العجوز ، الذي كان عبدا وتحرر فلم يفارق بيت سادته وعاش يكن له الولاء ، وفرج يعرف عبث خليفة ومداهنته ، كما يعرف علاقته المحرمة بوفاء ، ويأسى للعار والهوان اللذين أصابا البيت ، وإذ يرى موت سيده وعجز المرأتين أمام غاياتهما الذاتية عن مواجهة خليفة ، فإنه وقد مثل دور الضحية الصامتة يقرر مواجهة الانتهازية الزاحفة ، ولكن إيقاع الأحداث كان أسرع منه ، أو أنه كان قد تأخر بما يخرج الأمر عن نطاق قدرته . ففي نهاية هذا الفصل نعرف أن خليفة يتاجر في المهربات (الذهب إلى الهند ، والمخدرات من لبنان) ويقابل أربعة من عصابة تتعاون معه ، وحين تدهمهم الشرطة يفرون ، ويفر خليفة إلى بيت أسرته ، وقد استقرت في ظهره طعنة .

وإذ يقتحم خليفة بيت أسرته بعد منتصف هذا الفصل الرابع ليصنع موعظة الختام ، فإن هذا يعني أن أحداث الفصل تبدأ قبل أن ينتهي الحدث الممتد في الفصل الثالث . ومع ذلك فإنه لا رابطة بين الفصلين سوى هرب خليفة وعودته ، إذ يعتبر هذا الفصل امتدادا لما شاهدناه في الفصل الأول[1] . سنجد شجرة العنف

١– وقد أحسن سليمان الخليفي إذ لجأ في عرض هذه المسرحية إلى توحيد الشرائح مهملا تحكم التتابع الزمني فعرض الفصل الأول فالرابع ، ثم عرض الفصل الثاني فالثالث ، إذ يمثل كل فصلين حدثا مستقلا ، وهذا في ذاته نقد لبناء المسرحية ، وإن حمل ضمنيا معنى التستر على ما فيها من تخلخل . .

والأنانية قد أنضجت كثيرا من الثمار المرة في فترة غياب خليفة عقب زواجه من مريم ، وهو غياب كامل – انقطاع بمعنى الكلمة – إذ يفاجأ معنا بأن ضربته التي وجهها إلى وليد – وكانت ختام الفصل الأول – قد أدت إلى شلل يده ، وأن هيفاء تقسو في معاملة أمها وتسبها ، فنكتشف من خلال ذلك أن الفتاة فقدت عقلها كما فقدت الأم بصرها ، ذلك أن هيفاء لم تحتمل تراكم الضغوط عليها ، وكان أن مات ابن عمها وحبيبها في حادث ، فأفلت زمامها ، وأخذت تهذى بنذر الدمار الذي تراه يهدد كل شيء : « أتوقع أن بيتكم سيصبح كومة من الحجارة » ، ورغم ما تعاني هيفاء فإنها لا تكاد تجد عطفا من أحد ، حتى وليد ، الابن المتعقل ، استغرقته مأساته الخاصة ، وكأن الطعنة التي نالتها ذراعه قد شلت إرادته قبل أن تشل يده ، واكتفى بحمل لوحة « القط الأسود الذي يضرب بكفه الحمامة » وكأنها تقول عنه كل ما يريد ، كأنها تمثل عقيدته في الحياة : صراع القوة والضعف ، وهو صراع خالد ، لا يرى فيه وليد غير الوجه المهزوم : « إنها تمثل فصلا رائعا تجري أحداثه فوق هذا المسرح الفسيح ، تمثل حياة جميع الكائنات من الصغير والكبير في كل العصور من الغابر البعيد إلى يوم النهاية عندما يسدل الستار ، لن يخلد أي كائن كان ، حتى لو كانت صنائعه قيمة ستطويها دهور همجية قادمة في قلب التاريخ المتحجر . إنني كالتاريخ المتحجر جامد ، أرافق اللوحة كي تعيدني حيا كما كنت ، ولكنها تزيدني عجزا وركودا » . هكذا تركت هيفاء لمصيرها التعس ، واستولى الهذيان المتفاوت بين اضطراب المحموم وشطحات الشاعر على مواقف الحوار ، وفي ذلك كله يتجلى عجز أبي خليفة وهو يحاول أن يصلح ما أفسد ، لا يعينه تركيبه وسلوكه على النهوض لهذا الواجب فتصل نزوات هذه الأسرة الانفعالية إلى قمتها حين يهدد وليد بالانتحار ، وتستسلم هيفاء لموجة من هياج الجنون ، وحينئذ يدخل خليفة وقد أصابته طعنة ، فكأن الانتحار والجنون هما الإطار الطبيعي لظهوره في محيط الأسرة . وتكون النهاية الخاطفة حين تطعنه هيفاء بالمدية ، وتنطلق في ضحك هستيري ، وإذ يلح خليفة – عند مقدمه – في طلب أبيه ، فإن آخر المشاهد يمثل حنو هذا الأب على ولده وينحني يحتضنه ،

فإذا بصقة على هذا الأب هي آخر ما يوجه خليفة من طعنات إلى أسرته . وتنتهي المسرحيــة .

ليست هذه المسرحية منقطعة الصلـة عن محاولات الكاتب السابقة ، في « تقاليد » و « فتحنا » – ورغم عدم توافر تفاصيل – سنجد بعض ما يمسّ جانبا من الفكرة ، كاختلاف الأفكار بين الأجيال ، والتعويل على الزمن في حل جانب من التناقضات ، فحيث يتزوج الفتى الأصيل من الفتاة البيسرية تاركاً موافقة أسرته لفعل الزمن الذي يغير كل شئ ، فإن وليدا – في هذه المسرحية – يتجنب مواجهة عنف أخيه خليفة بعنف يكافئه ويكفه ، وينكر على أخته أن تعلق آمالا على ثورة اجتماعية تحررها – وتحرر المرأة معها – دفعة واحدة :

وليد : إن صمتكن لن يطول ، وصبركن لن يدوم ، سيحل عقدته النشئ الجديد .

. . . . . .

لو طالبت الآن بالحرية فإن على بابها ذئابا ، بل أسودا جائعة متربصة ، حتى إذا ما أردت الوصول إليه قفزت عليك وافترستك فأصبحت ضحية هذا المجتمع . إن الحرية بمعناها الصحيح لا تدخل دفعة واحدة في مجتمع كمجتمعنا على المرأة ، وإنما تأتي بالتدريج (المسرحية ص ١٩) .

ولعلنا نذكر مقالتي المؤلف – وقد تناولناهما في فصل سابق – عن الطفرة وآثارها الضارة ، وقد لا يحق لنا أن نربط باطمئنان بين آراء وليد في المسرحية وآراء الرشود في مقالتيه القصيرتين ، ومع هذا فوليد يقترب من أفكار المؤلف إن لم يكن يرددها ، مع خلط أو التباس ، نتج من انسحاب مفهوم التدرج في الأخذ بالوسائل العصرية في نظام الحكم والأجهزة الادارية المعقدة بمفهوم الحريـة وبخاصة على هذا المستوى الشخصي الذي يتعلق بحق الفتاة في اختيار زوجها ، فليس هذا من الأمور التي تتحمل التدرج وتقف الذئاب دونها متحفزة . وقد ظهر الابن الأكبر الفاسد في « فتحنا » ، وكذلك ظهرت الأم وقد كف بصرها حزنا ، ولكن الشخصية هنا – ونعني شخصية الابن – أكثر تعقدا ، إذ يرصد المؤلف

العناصر المؤثرة في بناء الشخصية ، فليس خليفة نقيضا لأبيه ، بل استمرار له ، وإن يكن استمرارا معبرا عن الخصوصية والتميز في الوقت نفسه .

وقبل أن ندخل إلى التفاصيل : ما الذي تريد هذه المسرحية أن تقوله ؟

إن مشكلتها الأولى أنها تريد أن تقول أشياء كثيرة ، فهي خليط من التقليد والأصالة ، والتقييم والاقتراح والمناداة بالشعارات ، وتسجيل المواقف مع الرغبة في تصوير الغرابة واصطناع التحليل والتفلسف[1] ، ومحاولة مزج ذلك كله في بناء مقبول لا يحكمه الاستمرار العفوي أو تطوير الحكاية ، بل تحكمه القضية الأساسية ، ولنقل هنا إنها الشر المدمر : يكتسح إرادة الخير ثم يدمر نفسه . وإذا اعتبرنا « الشر المدمر يكتسح إرادة الخير ثم يدمر نفسه » مقدمة منطقيــة للمسرحية ، فإن هذا الإطار باستطاعته أن يكون جامعا لشطريها وعاملا موحدا لأسرتيها المتباعدتين ، فلم يكن الشر الماحق وقفا على أسرة أو جيل واحد مــن الأسرتين ، وهذا يعني تجاوز الأشخاص إلى المعنى الأخلاقي الذي يمثله هؤلاء الأشخاص .

من جانب ، يمكن أن تعتبر الأبوة المغلقة هي النموذج الأساسي في المسرحية ، إذ يمثلها أبو خليفة في الأسرة الأولى ، كما يمثلها فهد في الأسرة الثانية ، كلاهما يتعلقان بفكرة البقاء أو الخلود – حيث لا بقاء كما يقول المؤلف – تعلقا مرضيا ، يلتمسه الأول في تخصيص أمواله كلها لبناء مسجد وحرمان أسرته من تلك الأموال ، إن « أبو خليفة » يرفض النصيحة فيما يتعلق بمصير ابنته الضحية الرقيقة هيفاء ، ولكنه لا يتردّد في بذل نصائحه للآخرين ، وهي نصائح مريضة بكل معنى الكلمة : « إن عمر الإنسان قصير ، يجب أن يعيش في كوخ ، في عشة ، يعبد الله فيها أناء الليل وأطراف النهار ، نصحت الكثيرين منهم بألا يبنوا قصورا ولكنهم ضحكوا مني . لا بأس ، إنهم يضحكون اليوم في هذه الدنيا ، ولكنهم سيبكون غدا في الآخرة » .

١- أعلن فيصل – الابن الأصغر للأسرة – عن رغبته في أن يكون فيلسوفا (المسرحية ص ٨١) ولكن ملاحظتنا تتجاوز هذه الشخصية المحدودة التأثير إلى مواقف حوارية وأفكار متناثرة .

وليد : تماما ، ولكن ماذا ستصنع بالعشرين ألف دينار إذا ما ورثتهم ؟
أبو خليفة (مزهوا) : سأبني بهم مسجدا يخلدني في جنة الله .
وليد (بهدوء) : ونحن ؟!
أبو خليفة (بصوت عال) : أنتم لن تجدوني نفعا .
وليد : أمتأكد أنت ؟!

هذه النزعة الغريبة المنكرة للدنيا ، والمتعلقة بالآخرة تعلقا يلغي كافة مسئوليات الأبوة (أنتم لن تجدوني نفعا) لم تسق هنا لمجرد تقديم مبررات لشكوك الجيل الجديد ماثلا في وليد (أمتأكد أنت ؟) وقلقه تجاه أهلية جيل الآباء للتصدي للقيادة ، وأحقيته في توجيه الأبناء ، بل سيقت لما هو أكثر أهمية – بالنسبة للبناء المسرحي – من ذلك كله . إن « خليفة » هو الابن الشرعي المنتظر لهذا التطرف ، ولعل التحذير من بناء القصور وتوجيه الأموال لبناء المساجد لم يرد هنا عبثا ، فخليفة هو الابن الوحيد الذي عاش على وفاق مع أبيه ، واعتنق سلوكه تجاه أسرته ، وهو أيضا الابن الوحيد الذي سكن في قصر وباع نفسه للشيطان ليستولي على ثروة ، ومات مطاردا كمجرم ، لقد تجسدت نزوات الأب في ابنه على نحو فريد . وعلى هذا النحو يمكن أن نتصور شخصية فهد ، بل وشخصية والد وفاء – الزوجة الشابة – وهو شخصية مضمرة لم تظهر في المسرحية ، ولكنه كان عميق التأثير في ابنته ، ويكفي أن تقول وفاء عن أبيها وزوجها بأنه قرد رماها إلى قرد مثله !! ، وإذ تعلن مريم أن أباها غدر بأمها حين انتهز فرصة عجزها وتزوج من وفاء (ص ٣٨) فإن وفاء تعتبر قتلها لزوجها انتقاما من أبيها – ذلك القرد الذي باعها بيع الجواري ليقبض ثمنها ، فإنها حين تسيطر على ثروة زوجها لن تمنح أباها شيئا منها ، فهذا الأب قد سلب زوجته أموالها من قبل ، ولم يكن الحب دافعه للزواج منها (ص ٥٩) . لم يرد الكاتب من مثل هذه المشابهات بين الآباء والأبناء أن يحتكم إلى قانون الوراثة ، أو هو على الأقل لم يسلم بآلية هذا القانون وحتميته ، وهكذا سنجد أكثر من دافع يوجه السلوك ويفرز المواقف . يقول خليفة لأبيه في مشهد الختام : « أنت زرعتني فلا تحتقرني » ، وتقول مريم

مبتهلة إلى أبيها أن يتقبل حفيده المرتقب ولا يرفضه بدعوى أنه سيرث الجريمة عن أبيه خليفة : « لقد قيل إن الجريمة لا تورث ، لا يرثها الابن عن أبيه ، وإنما المجتمع هو الذي يدفع الفرد إليها . . . » . وهكذا يتنافس العاملان : الوراثة والمجتمع في تكوين الفرد ، ثم تأتي القدوة وغريزة المحاكاة ، وتأثير وحدة الطباع وتجاذب الأشباه ؛ فنجد خليفة في صلته غير المشروعة بوفاء ، لا يعلل هذه الصلة بجمال الفتاة وحرمانها وعجز زوجها ، كما لا يعللها من جانبه بالهرب من ماضيه الملوث ، وقد أدخل السجن ، ورغبته في المال وهي طريقه إليه ، وحرمانه ؛ فإن زوجته دميمة ، بل يترك كل هذه الجوانب القريبة ليغوص وراء دافع عجيب هو التوحد في الشعور بكراهية الآباء بالذات ، فيخاطب وفاء قائلا : « أنت تكرهين أباك مثلما أكره أبي ، لقد طوقتنا ذراع القدر حتى وحّدت نفسينا وقلبينا ، كنت أنا وأنت كتلتين ولكن الزمن صهرهما في قالب واحد حتى أصبحت تعانين ما أعانيه » .

لقد قدم الرشود لنا في هذه المسرحية – أول محاولاته الكبيرة – شخصيات مركبة شديدة التعقيد ، قد تصنف حسب اصطلاحات المسرح كشخصيات بسيطة أو مسطحة ، فيما عدا مريم ووفاء نسبيا ، ولكن هذه الشخصيات جميعا – من الناحية النفسية – لا تعود إلى مبدأ واحد ، ولا تعود الشخصية الواحدة من بينها إلى مبدأ واحد ، وهذه سمة المؤلف الدقيق التصور للإنسان ، الواعي بتداخل المؤثرات والتداعيات ، ومن جانب آخر ، فإن وجود وليد وهيفاء وفيصل إخوة لخليفة ، يعطي ثلاث نتائج مهمة من ناحية المعنى في المسرحية ، أولها : أن خليفة ومريم ووفاء في نزوعهم إلى القسوة والشر قد صرفوا تحيز المعنى في الجيل القديم – جيل الآباء – إلى أن يصير شائعا بين الجيلين ، وبذلك نستنتج أن الشر هو القضية ، وليس مجرد الأبوة المغلقة الأنانية ، وهي مجرد محور من المحاور ، وثانيها : أن الوراثة ليست مطلقة التأثير في الناس ، ويكفي أن تكون هيفاء أختا لخليفة لكي نفكر ونطيل التفكير . وثالثها : أن المستقبل ليس بالقدر الهائل من التعاسة الذي تمثله جثة منتحر في بيت ، وجثة قتيل في البيت الآخر ، فلا يزال للبراءة مكان ، ولصرخة الاحتجاج دوي ، وإذا كان فرج – عبد الأسرة القديم – قد احتج على إهانة بيت سادته ، فإن فيصل يسعى لأن يكون فيلسوفا ، ووليد لم يستطع تعليق

الصورة التي تعلن انتصار القط الأسود على الحمامة البيضاء ، وقد كان موقفه في نهاية المسرحية يؤكد أنه لم يؤمن بغلبة الشر ، وإن آمن بحتمية الصراع . إن صرخات هيفـاء وأمها سارة ضد الرجعية والتعصب الديني والتقاليد الجامدة (المسرحية ص ٢٩ ، ٣٠ ، ١٨) يحدد مجالات الصراع المرتقب ، كما أن تصدي الشاب المثقف والفتـاة المثقفة لطغيان خليفة ، وأنانية الأب ، يحدد مصدر الأمـل في المستقبل ، كما يحدد الطرف الثاني في الصراع المرتقب حين تناجي هيفاء نفسها فتقرر في نهاية المسرحية ، وقد أطبق عليها الهوس أنها لم تشم رائحة الحرية إلا فيما قرأت من قصص (ص ٧٦) فإن الكاتب يقدم لنا أهم مبررات رومانسية تلك الفتاة ، وبذلك يمكننا تفسير لحظاتها المثالية وشطحاتها العصبية معا حين تكتشف مدى الهوة الواسعة بين ما تقرأ وما تعيش : « اقتلني إن شئت . أرحني من هذه الحياة المظلمة السوداء ، ربما تكون جنازتي شعلة الحرية والانطلاق لهؤلاء الفتيات المعذبات ، حبيسات العقول المتجمدة » ، ولا تمضي لحظات بعد هذا الاستفزاز الصادر عن قراءة رواية (ص ٣٠) حتى تتبعه بتحد أشد عنفا ، لكنه على أرض الواقع هذه المرة ، ويمسّها بشكل مباشر : « إذن سيدخل ابن عمي بيتنـا . لن يمنعه أحد . سأراه دائمـا . ومن يحاول منعه . سأمزقه شـر تمزيق (تبكي) » . لقد كانت المحنة أقوى من احتمال الفتاة ، فكان الجنون هو البديل عن نضال لا تجد من يعينها عليه . وقد حررها الجنون من الخضوع لسيطرة الأب الأناني والأخ القاسي ، وأصبحت تمارس حرية الفعل من موقف اللامسئولية بعد أن ضنت عليها التقاليد الجامدة بأن تمارسها من موقف المسئولية ، لقد رمزت هيفاء لمحنتها بالطائر في القفص ، وقد تولت هي قتل الطائر ، وهلاكه يعني تحرره من الأسر ، وقد تحررت هيفاء بالطريقة نفسها إذ فقدت العقل . وإذ يشير سليمان الخليفي (ص ٣٧) أن التقلب طبيعي في الأشخاص الذين يعيشون في طبيعة متقلبة ، فإن هذا مجرد ملمح عابر ، يشير إلى ازدواجية خليفة أكثر مما يحدد الإطار الشامل للحركة الأخلاقية في هذه المسرحية ، ذلك لأن أقوى ما فيها هو الثبات وليس التقلب . وهذا الثبات هو الذي أذكى روح الصراع واحتفظ بأطرافه وبعنف هذه الأطراف في إدارته .

وفي الختام ، فإنه إذا كانت هذه المسرحية تطرح بإلحاح قضية المرأة الضحيّة في المجتمع المتزمت ، فإن حصرها في هذا المعنى إخلال بطاقتها الفسيحة وتجاهل لنماذجها المختلفة ، ومن الخير أن ينظر إليها على أنها مأساة سلوكية ، ذات أهداف أخلاقيـة ، دون أن تكون بالضرورة مسرحية أخلاقية ، لأن معنى التفاعـل الحضاري ، أو الصراع حول التطور ، أقوى من الدرس الأخلاقي الذي يمكن استمداده منها .

حين نلتفت إلى الجوانب الفنية لهذه المسرحية فإننا سنواجه سلبيات بقدر ما نواجه من إيجابيات . إن هذا قد يعني أن البنـاء الفكري لكاتبها أكثر قوة من وعيـه المسرحي ، برغم أنه وحتى كتابة المسرحية كان خالص التوجّه إلى المسرح ، لم يدخل في حرفة الكتابة للإذاعة أو التلفزيون ، تلك التي استنفدت جزءا من طاقته وقدرا من فنه فيما بعد . لقد احتفينا – بما نعتقد بأن فيه كفاية – بالجذور التي ارتوت منها فكرته عن السلوك الإنساني ، وعن الشر بصفة خاصة ، ابتداء من الطبيعة المتقلبة وعبر الوراثة والقدوة وتجاذب الأشباه . كما نوهنا بالتنوع والتكامل فيما بين شخصيات الأسرة الواحدة ، وفيما بين الأسرتين . ولكن العمل الفني ليس مجموعة من المقولات المجردة ، كما أنه ليس عددا من الشخصيات النادرة . . إنه بناء ، وأسلوب في طرح الفكرة وتقديم وتنمية الشخصيات . وهذا هو الأساس المضطرب في النص الفصيح ، وأول وأقوى عوامل الاضطراب يرجع إلى طريقة تطوير الحكاية في داخل المسرحية ، ففي الفصل الثاني نبدأ في مكان جديد ، ومع شخصيات لم تسبق الإشارة إليها[1] ، باستثناء خليفة . ثم تستولي وفاء على الكم الأكبر من الفصل الثالث . وتعود الحوادث إلى حيث بدأت في الفصل الرابع . ولنا هنـا ثلاث ملاحظات :

الأولى : أن البدء أكثر من مرة قد أصاب الحكاية المسرحية في الصميم ، وهي

١– في الفصل الأول (ص ١٣) يهدد الصبي فيصل أمه بأنه سيخبر أباه بأنها اقترضت عشرة دنانير من زوجة فهد ولم يلتفت الكاتب ، ولا غير الكاتب إلى هذه الإشارة ، وهل هي مجرد عبارة طارئة ، أو أنها إشارة إلى وفاء التي ستظهر في الفصل الثالث . والاحتمال الأول أقوى .

إصابة فرضت نفسها في تحويل العمل الواحد إلى عملين ، كما سنرى . ولكن الانقطاع لم يكن كاملا بين فصل وآخر ، إذ لم يكن التواصل يتم عبر شخصية خليفة وحدها ، التي لا تكفي رابطا لمسرحية متتابعة الفصول ، بل كان التواصل الأكبر يتم من خلال استمرار أجواء الشك والقسوة على امتداد المسرحية ، وإذ يتحدى خليفة أخته هيفاء ، وينال من حبها لابن عمها ، ويتهددها بما يدفع بها إلى حافة الجنون ، فإنه يصنع الجو نفسه ولأسباب أخرى في منزله الجديد ، حين يدفع بفهد – والد زوجته مريم – إلى حافة الجنون أيضا ، حين يعبث به عبثا مستفزا ، ويلعب بنقطة ضعفه – مريم ذاتها التي تحبه بكل حرمانها وقبحها – على المكشوف ، ويمضي الحوار بين الرجلين حتى يؤكد لفهد أن حلمه بحفيد ذكر يحمل اسمه ما هو إلا أمنية سخيفة لن تتحقق ، فيسقط العجوز في تناقضات مؤلمة ، ويطلب من ابنته أن تجهض نفسها بعد أن كان أحرص منها على الحفيد المرتقب ، ويستجدي خليفة أن يطلقها ، فإذا عجز عن إكراهه راح يحرضها أن تفعل هي – ابنته – ما عجز عن تحقيقه ! ! وإذن فإن أمواج الشر تتلاحق في تناغم موضوعي من سيطرة الفكرة المجردة والجو الظنين القاسي ، وإن انقطعت من خلال نفس الأشخاص .

الثانية : لقد استأثرت كل أسرة بطريقة خاصة في طرح قضيتها حواريا . ففي أسرة أبي خليفة تتداخل الجمل الحوارية ، وتتجمع كل الشخصيات أو أكثرها في الموقف الواحد ، يعبرون عن شتاتهم الروحي بالمقاطعة ، والسب ، والإعلان عن الأماني الماحقة بالطعن والقتل والشنق ، ويبادرون إلى الفعل في اندفاع عصبي أهوج ، ويمارسون الفظاظة في التعبير لا فرق بين صغير وكبير ، بين والد وولد ، بين أم وطفل ، في علانية لا نشهدها في غير ساحات القتال . في أسرة فهد ، ولنلاحظ أنها أقرب إلى الرفاهية والثراء ، تنحصر المواقف الحوارية بين شخصين غالبا أو ثلاثة على الأكثر ، ويؤدي هذا إلى إطالة الحوار بين الشخصين ، وإطالة الجملة

التي يلقيها الشخص ، ونادرا ما يعمد الآخر إلى المقاطعة ، وينعكس هذا على أسلوب التعبير عن النوايا الخفية ، فهو أسلوب يقوم على المزج بين الجد والهزل ، وتغليف التوقير بالسخرية ، وتمضي الازدواجية هذه إلى جوهر الفعل الدرامي فيأتي التحريض كالنصيحة ، والإقبال على الجرم كسعي إلى الخلاص ، والخيانة الزوجية كانتقام الضحايا لأنفسهم . في هذه الأسرة الأخيرة الحركة النفسية هي الغالبة ، والقهر بالكلمة هو الأساس ، ولولا أن فهدا رفع البندقية على خصمه في نهاية الفصل الثاني لظل التوتر في إطار هذه الأسرة نفسيا خالصا ، ومع هذا فإن نهاية المشهد قد جذبته إلى هذا المستوى النفسي الرمزي ، فليس من السهل أن نتقبل أن رنين المنبّه يمكن أن يكون سببا في العدول عن القتل لمن يضمر ذلك ويتحفّز له ! ! الحركة هنا نفسية تماما ، أراد أن يحدث بها صدمة خفيفة لتحويل الانتباه ، ولهذا تحولت نقمة فهد إلى الساعة ، فأخذها وألقى بها فحطمها ، ثم صعد إلى غرفته لينتحر عمدا أو خطأ ، لكنه زاول الكسر بيده ، لشيء يملكه ! !

الثالثة : إن الأصول الثابتة للمسرحية كانت تؤكد أهمية أن يتضمن الفصل الأول تقديم الشخصيات بشكل مباشر أو ضمني ، كما يتولى تحديد معالم الحدث المسرحي . وقد تنقد هذه المسرحية بالقياس إلى المبدأ الأول ، حيث يشهد الفصلان الثاني والثالث ظهور شخصيات جديدة . وقد سمح المسرح الملحمي بذلك ، ليس من باب التغريب فحسب ، ولكن من باب التشويق أصلا ، حيث يتقلب الحدث النامي في أطوار الحكاية ، وتخف نزعة الحوار الجدلي المتسلط على المعنى المجرد معزولا عن حيوات الأشخاص وأنماطهم المتمايـزة . لقد شهد مسرح « برشت » كثـيرا من الشخصيات المهمة بالنسبة للفعل – ولا نقول الحدث – تقفز إلى تيار الحكاية في أي فصل أو تنقطع في أي مرحلة ، حين تكون لمستها مطلوبة مرحليا ، ودون تدبير سابق يحتم على المؤلف أن يصطنع الروابط والإيماءات

المبكرة لتبشر بهذا القدوم المرتقب بعد حين طويل أو قصير . لا نظن أن دوافع الرشود في هذه المرحلة هي استمداد لدوافع برشت ، إنها -كما نرى - قصور فني يمكن قبوله على وجه ، ولكن من ناحية أخرى سنجد الوصف بالبرشتية يلاحق الرشود في مراحل تالية ، غير أن الوصف سيتجه إلى الإخراج وليس إلى التأليف ، وسيكون ذلك حين يرتفع الرشود بالإخراج إلى مستوى الإبداع .

إن تحليل لغة الحوار في هذه المسرحية يمكن أن يعطي نتائج على قدر من الأهمية ، بالنسبة للرشود شخصيا وبالنسبة لموقف اللهجة الكويتية من اللهجات العربية الأخرى ، وأخيرا بالنسبة للتصور المفترض للغة الثقافة . وقد ذكرنا من قبل أن الرشود بدأ في كتابة مسرحيته بالعامية ، ولكنه نصح بأن يفصحها ليضمن لها المستوى الرفيع الذي تحتله المسرحيات الجادة ، فيما يفهم عادة من معنى وحدود الجدية . والواضح أن الكاتب لم يكن مستعدا لهذه الخطوة ، لم يكن مؤهلا لها ، ولا نعني الجانب القاعدي فحسب ، بل نعني الحسّ اللغوي الذي يحافظ على مستوى ثابت ، ويرعى علاقة الجملة بقائلها في الوقت نفسه . لقد عانت عشرات الكلمات من أخطاء النحو والصرف ، ولكن المسرحية بمجملها عانت من تخلخل البناء اللغوي في الجملة الواحدة ، التي يمضي جزء منها على مستوى العامية ، ثم يهبط جزء آخر إلى مستوى التصنع ، وينتهي هذا الازدواج إلى فقدان التوازن ، وعجز اللغة عن أن تبدو طبيعية في صدورها عن الشخصية ، وفي تعبيرها عن الموقف وتداعياته . دعنا من « سأمحيك » و « توصمينا » ، وما إلى ذلك من أخطاء التصريف والإسناد ، فقد تكرر هذا كثيرا ، بل دعنا من عبارات مثل قول فهد لمريم : « لقد أصبحت أمك عاقرا » !! فالتصنع اللغوي كان العيب الأكبر في لغة هذه المسرحية :

- أنعمت مساء يا مريم (ص ٣٥)
- صه . . ثكلتك أمك (ص ٤١)

– باركك الإلـه (ص ٦١)
– بأبي أنت وأمي (ص ٤٧)

والسبب في أننا نعده العيب الأكبر أنه صرف الكاتب عن متابعة تجربته . إن الطريقة الخاصة التي فهم بها معنى فصاحة التعبير كانت سببا في إيثاره للعامية فيما بعد ، ولو أنه اهتدى إلى المعنى الحق للتعبير الفصيح لربحت حركة المسرح في الكويت كاتبا مرموقا في مجال المسرحية الفصيحة . إن الجملة الحوارية لديه تشير إلى كاتب قدير : إيقاع الجملة ، ورابطتها بما يليها ، وتركيبها الخاص ، كل ذلك ينبئ – في هذه المحاولة المبكرة – عن حسّ مسرحي ناضج . ها هو ذا فهد يستشيط غضبا على ابنته مريم ، لأنها لا تزال تحب زوجها ولا تريد فراقه . فكيف يعبر فهد عن غضبه ؟ . يقول « أيتها العاصية ، لقد بدلت في قلبي خيوط الحنان الحريرية بأسلاك شائكة ، تردك وتدميك إذا أردت الولوج إليه . إياك أن تعترضي شئوني . لا تكلميني أيتها الظالمة . أنت موءودة . » ، في هذا المقطع القصير نلاحظ الرابط المعنوي بين الجمل ، واختفاء حروف العطف مع ذلك ، ثم الوشيجة الخفية الممتدة بين مناداة الابنة بالعاصية وإعلان وأدها ، وتأمل إيحاء هذه اللفظة الأخيرة في الاستعمال القرآني : (وإذا الموءودة سئلت ، بأي ذنب قتلت) ؟ وسيدل هذا كله ليس على عمق الثقافة المسرحية ، فلا نظن أن هذا كان قد تحقق ، بل يدل على سلامة الحسّ الفني ، وبصيرة التعبير . في حوار هذه المسرحية نجد ظلالا من العامية الكويتية في شكل تعابير شائعة ، وظلالا من العامية المصرية في شكل مفردات . من العامية الكويتية نجد مثل :

مريم : هل أنت غضبان علي ؟
فهد : بقدر ما غضب الله على إبليس (ص ٤٨)

. . . .

وليد : أنا لا أحاسبك ، ولكن أقول لك (ص ٢٢)

ومن العامية المصرية نجد : الدولاب (بدل الخزانة) – الجلباب (بدل الدشداشة) – الملف (بدل الفايل) وإذا كانت هذه التراكيب والألفاظ ذات

النكهة الشعبية قد خففت من اكتساح التصنع اللغوي للأسلوب ، فإنها أكدت ازدواجية التعبير ، وأشارت إلى الإمكانية الواردة باستعمال العامية بكثير من التوفيق .

آخر هذه العناصر الفنية التي نتوقف عندها هو تسلل الحسّ الفكاهي الكوميدي إلى هذه المسرحية المأساوية . إن الأساس التراجيدي متوفر بغزارة في كل مواقف المسرحية تقريبا ، ففضلا عن تناقض أو تعارض أهداف الشخصيات – وهو هدف أساسي لإذكاء الصراع ، وبالإضافة إلى ما يعيشه عدد منها من تناقض داخلي في اعتناق الأمل ورفضه ، تلعب المفاجأة ، والخيبة ، واتساع الهوة بين الواقع والخيال – تلعب أدوارا مهمة في تأكيد المعنى التراجيدي ، عبر أشواط المسرحية التي تنتهي بالجنون والقتل ! ! ومع هذا فإنها لم تسلم من تسلل المشاهد والمواقف الكوميدية . ونحن نصف ذلك بالتسلل ، لنزعم من خلال هذه الكلمة بأن الإضحاك لم يكن هدفا للكاتب ، ولم يكن يرمي إلى شيء مما يرمي إليه كتاب المسرح أخيرا من تجاور الأضداد بغية الوصول إلى حالة من السريالية تتولد من الانتقال المفاجيء من حالة إلى نقيضها . . وأغلب الظن فيما نرى أن الوعي بالواقع ، والارتباط بالتفاصيل الواقعية لم يكن قد غاب تماما عن إحساس الكاتب وهو يحاول بلوغ قمة التأثير التراجيدي ، القائم أصلا على التجريد وقوة المنطق ، من هنا كانت النزعات الميلودرامية الماثلة في المبالغة والمفاجأة وجهارة الصوت وإطلاق الحناجر بالصراخ وإغماد السكاكين وإشهار البنادق[1] ، ومن هنا كانت المواقف والصفات والتعبيرات الكوميدية . قد يكون مقبولا – في حدود اللعبة التي يمارسها خليفة بالنسبة لصهره – أن يقول له وهو في قمة الانفعال والغضب : « إن نفسي صافية لك كصفاء نظارتك الطبية » ، وتدرج المشهد والحوار يؤكد هذه النيّة المبيتة لدى خليفة .

فهد : (ناهضا والدموع في عينيه) : أنت رجل خشن غليظ .
خليفة : (برقة) : هدئ بالك ، كم أنت لطيف .
فهد : (بلهجة المعاتب) لقد وصلت بك الدناءة إلى حد أن تهزأ من نظارتي .

١- من المعروف أن التراجيديا الكلاسيكية ترفض العنف البدني تماما ، ولا تسمح بممارسة القتل على المسرح ، بل يكتفي بالإخبار به .

سأفقأ عينيك (يصفعه) .

خليفة : (يقبل يديه باندفاع) كلا يا عمي . حاشا . كيف أهزأ من نظارتك وأنت . . بمكانة أبي . . . (ص ٤٤) .

بين السخرية الصريحة ، وإظهار الخضوع الكاذب ، تتحطم ثقة فهد في نفسه ، وأية خطة يضعها لإقناع ابنته بهجران زوجها المتربص . الفكاهة هنا تأخذ طابع التهكم ، وهو مقصود ، ولكن في مواقف أخرى ، لا بد أن تحمل على الكوميديا وحدها ، مثل هذا الموقف الذي يختلس فيه فيصل خمسة دنانير من ثياب أخيه ، وحين تضبطه الأم متلبسا فإنها تخفي المبلغ لنفسها ، فلم يكن عجيبا أن يقول لها الصبي إن هذه الطباع الخسيسة قد تعلمها من أمه ! ! (ص ١٤) ، ويكتمل هذا المشهد الساخر (ص ٢٠) بأن تكذب الأم وتعيد الدنانير إلى ولدها ولا تجسر على قول الحقيقة . وفي الفصل الثالث (ص ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢) شخصيات كوميدية جاءت في هيئة عصابة ، وأوصاف المؤلف لهم تنم على تصور كوميدي ، فهم : نحيف وثخين ، وطويل وقصير . وبقية المشهد أنهم جاءوا للتباحث في شأن المهربات ، ومع ذلك كان أول ما فعلوه هو إعداد زجاجات الخمر ! ! ، وتبعية السمين للنحيل وترديد كل ما يقول كببغاء ، ثم الانغمار في لعب الورق . . إلخ ، كل ذلك من الكوميديا ، ولا يمكن أن يضاف للمأساة ، ولا للميلودراما ، كما لا يمكن اعتباره من وسائل التغريب .

ستبقى أمور أساسية برغم وقفتنا المتأنية نسبيا مع هذه المسرحية . بصفة خاصة : علاقة خليفة بزوجته مريم . ثم شخصية فرج . ولأن كل منهما ستأخذ أقصى امتدادها ومغزاها في النص – أو النصين المعدلين ، فإننا نؤثر تأجيل الوقفة معها بعض الوقت .

الفصل السابع

الصراع من أجل الدراما
(٢)

المخلب الكبير

لقد طالت وقفتنا بعض الشيئ مع النص الفصيح الوحيد الذي كتبه الرشود ، ليس لصفة الفصاحة ، فللمسرح فصاحته الخاصة التي تتجاوز « اللغة » إلى استعمال اللغة ، أو « بناء اللغة » وهو هنا مشروط بفن المسرح . مصدر الاهتمام أن النص الفصيح يكشف بكثير من الدقة عن مستويات الوعي لدى الكاتب : جدية الموضوع ، ابتكار الشخصيات ، التقابل والتوازن بين هذه الشخصيات ، تطوير الحكاية ، تنمية الصراع ، الحوار ، الشعر ، بناء المواقف الدرامية . . وأخيرا : السيطرة على الشكل الفني والدراية بأساليب العرض المسرحي وحيله . كل هذا واضح في التجربة الأولى الكبيرة ، والاتجاه إلى طبعها في كتاب – دون غيرها – يعني خصوصيتها عند صاحبها ، كما أن التخلي السريع عنها بقسمتها إلى مسرحيتين ، وتحويلها إلى العامية يدل على التطور السريع في معرفة الكاتب واقترابه من أسرار الحرفة المسرحية ، وسنجد أن خبرته كمخرج قد أعانته كثيرا ، كما عوقته أحيانا ، في صناعة المسرحية الأولى على وجه خاص ، وبالإجمال ، فإن القسمة والتحويل إلى العامية ، وما تبع ذلك من تغييرات أخرى سنشير إليها ، هو بمثابة نقد يوجهه الكاتب لنفسه ، ومحاولة استدراك لأخطاء لم يكن على وعي كامل بها ، وليس هذا بذاته يعني أن المحاولة الثانية أنضج من الأولى ضرورة في كل الجوانب ! ! .

لقد جمع المؤلف في محاولته هذه بين الفصلين : الأول والرابع ، وجعل منهما مسرحية « المخلب الكبير » العامية ، وهي وحدها التي شهدها الجمهور على الخشبة . وقد تقاضاه هذا العرض على الجمهور سلسلة من التعديلات لم تخرج

بالمسرحية عن اهتمامها الأساسي بالأسرة ، وبوضع المرأة داخل البناء الأسري ، ولكنها أضافت أشياء نرى أنها تمسّ الجوهر ، ونعني بإجمال : مستوى الحدث وأسلوبه ، فضلا عن أمور جانبية تتعلق بمواقف الشخصيات تجاه بعضها البعض . حاول الرشود أن يقترب من مألوفات البيئة وملامحها الخارجية ، فاستبدل اسم « منيرة » باسم هيفاء ، ولعله قد رمى إلى استثارة الإحساس بالمفارقة إذ تعيش الفتاة في سجن من القسوة والإهمال حتى تظلم حياتها ويغيب عقلها ، وفي سبيل تأكيد المنحى الواقعي استبعد الكاتب لقاء خليفة بالمهربين وعبثهم وما أعقب ذلك من مطاردة الشرطة ، (مما قام عليه الفصل الرابع في النص الأصلي) ، كما لعبت اللهجة دورا أساسيا في ترسيخ الواقعية اللغوية المستندة إلى تعبيرات (كليشهات) شعبية وتراكيب مأثورة هي بذاتها أبنية فكرية وقيم اجتماعية متعارفة لا تقبل التغيير

قد نجد مفردات مغرقة في المحلية مثل : الكبت (أي خزانة الثياب) – ماكو (لا يوجد) – زتات (بسرعة) ، ولكن التعبيرات المأثورة هي في الأصل أنماط في التفكير ومواقف ، كمناداة الأب لابنه : أيا عدو الله ورسوله – إن نطقت حمار وإن سكت جدار – السلف تلف – وقول الأم لابنتها : خنت حيلي يا بنيتي . وقولها عن نفسها : مرة (امرأة) لا أهل ولا والي ! ! وقول خليفة لإخوته وأمه تطاولا عليهم : أنا عمكم وتاج راسكم . وقول الأم ردا عليه : ما يتعلى إلاّ السهادة (السهاد ، لأنه يتكوّم) ولا يتكبر إلا الدخان . ومن قبل وصفته بأنه طرار متشرط ، أي شحاذ يضع شروطا على تقبل الإحسان ! ! ومثل هذه العبارات الجاهزة منتشرة في المسرحية وقد أدت مع الاتجاه الكوميدي الواضح إلى أن تمس مستوى المسرحية في الصميم . لقد كانت في الأصل تراجيديا قد تسللت إليها مواقف ميلودرامية بغية مزيد من التأثير وكسر الملل في الحوار الطويل ، كما تسلل إليها القليل من الفكاهة ، ولكنها الآن كوميديا اجتماعية أخطأت النهاية ، فنازعت الميلودراما بعض مواقفها . وإذا سلمنا بهذا التصور الشامل فإننا سنجده ينعكس على كافة أبعاد المسرحية .

بالنسبة للشخصيات ، قد اكتسب أكثرها وضوحا وتحددا لم يكن يتمتع به من قبـل ، ولكنه قد يبدو أحيانـا مناقضا لما تصورناه عنـه ، وبصفة خاصة أبو خليفة ، الذي تهيأنا لتحديد صفاته بالبخل والجمود الديني والتسلط الأسري ، ولكننا نفاجأ حين تطلب منه زوجته « نفنوف » – (ثوبا أو فستانا) لابنتها يقول بأنه لا يملك خمسة دنانير ، و « انتي تعرفين الحال والإيد قاصرة » ، وحين ترد الزوجة بأنها لا شأن لها بعجزه عن الشراء : « آنه ما عليّ ، دبرها لي ، وع . . أقصاها خمس دنانير وأقصاك رجال » فإنها تبدو متجنية ، وتقدم تبريرا لكثير من أوضاع عدم التوازن العائلي القائم على فقدان العاطفة وغياب المعنى الأسري .

على أن « أبو خليفة » يبدو في المسرحية بشكل عام مجرد عجوز ثرثار ، ذي طابع دون كيشوتي ، يفرض فهمه للأشياء ، وهو عـادة فهم ساذج وجامد معـا على الآخرين ، ويبادر كل مرة بإخراج مسدسه وتوجيهه إلى أولاده حتى يلفت أحدهم نظره إلى أن تكرر التهديد بالمسدس يفقده هيبته ، وبالفعل ، فقد كان ذلك مقدمة لأن يتمكن الصبي « فيصل » من سرقة المسدس وإخفائه ، فتكون النهاية من صنع هذا العمل ، ومن ثرثرته أنه يعارض في بناء القصور ، ويعلن أنه سيبني بكل ما يملك مسجدا ، ثم نكتشف أن المبلغ موضع النزاع سيرثه فيما بعد ! ! وقد بقي أبو خليفة على جموده الديني كما في الأصل ، وهو هنا يرفض ترك ماله لأبنائه بدعوى أن هؤلاء الأولاد غير صالحين ، وليس فيهم من سيدعو له بعد موته : « أنا لا مت ما انتو نافعيني . بتلعبون بالفلوس وتفسدون فيها ، أنا مجنون أخليها لكم ؟! ما واحد فيكم يفتح المصحف ويثوب لي حتى أقول انكم تستاهلون وفيكم الأجر . أخلي حلالي للكفار ؟! » ، كما يعارض في تعليم ابنته « منيرة » ويربط بين التعلم والعمل ، وبين العمل ومظاهر الفساد ، فقد تشرب سيجارة ، وتعمل سائقا لتاكسي ! ! لكن تعديلا أساسيا قد دخل على موقف هذا الأب من خليفة ، وفي النص الأصلي لم تكن هناك مواجهة صريحة بين خليفة وأبيه ، وقد يمكن تفسير ذلك – حتى وإن لم يكن مقصودا للمؤلف – بأنهما يمثلان وجهين لشخصية واحدة ، فخليفة هو امتداد لأبيه ، يشاركه دوافعه وسلوكه مع إضافات يستدعيها العمر واختلاف

التجربة ، وبهذا يفسر تدين الأب حتى الجمود ، وتهاون الابن حتى التهتك ، غير أن موقفا طويلا يأخذ مكانه في الفصل الثاني من النص العامي ، يتواجه فيه الرجلان ، ونرى كيف يرفض هذا الأب قبول توبة ابنه ، أو السماح له بالبقاء في البيت ، وذلك لما فعل بمنيرة ووليد ، ويصل إلى حد إجباره على المغادرة تحت التهديد بالمسدس . وقد انعكست هذه العلاقة القلقة على مشهد الختام ، فهناك أقبل الأب على ابنه الطعين بالسكين يريد أن يحمله ويخفف عنه فواجهته بصقة ، أما هنا فإنه يكتفي بالسؤال عمن أطلق عليه الرصاص ، وحين يعرف أن منيرة هي التي فعلت فإنه لا يبدي تعليقا بل يتجه لالتقاط المسدس ، في حين يتحشرج صوت خليفة بطلب المسامحة من أفراد أسرته ! ! وهنا أحد فروق النهاية التراجيدية عن النهاية الميلودرامية .

والعمل الواقعي يقوم بطبيعته على الاهتمام بالتفاصيل وتشقيق المعاني ، ومن هنا اختلف تعبير الأب عن رغبته في بناء مسجد وحرمان أبنائه من المال المنتظر ، كان سابقا يدلي بحكم قاطع ، لكنه الآن يعلله ويسهب في التعليل . وقد صرنا في ضوء هذا المبدأ ذاته أكثر وعيا بظروف خليفة ، ومعرفة بدخائله . إنه ليس في خشونته السابقة وعبثه المعذب . . إنه هنا ناعم كالأفعى ، وذرائعي من الطراز الأول ، ففي لحظة : « أنا عمكم وتاج راسكم » وفي موقف آخر : « ماكو داعي للحقد » ! ! وإذ يزعم أن أفكاره نظيفة « ووسخوها الناس » فإن أسباب هذا التحول تبدو ذرائعية غير مقنعة : « اشتغلت بصدق وشرف وما حصلت إلاّ الفقر ، ضاعت فلوسي كلها وصرت موظف ، ناس تحصل على الملايين براحة ، وأنا أتحطم في العمل ثماني ساعات وحافي » ! ! وكما سنرى فإن هذا ليس تعليلا لقسوته على أخته وتحديه المستمر لأخيه ، واستهانته بالأعراف الأسرية ، ولهذا فإن أحدا لا يصدقه حين يعلن أنه عائد إلى الأسرة ليعالج منيرة ويعلم فيصل ! ! ولعل الموقف الوحيد الذي تكتلت فيه الأسرة هو موقفها في طرد خليفة وعدم الترحيب بعودته . لكن الطريف حقا ، ورغم حالة الجفاء الذي بلغ حد العداء بين خليفة وأبيه ، أن هذا الأب قد عبر أكثر من مرة عن ضيقه بالعصر ويأسه من الجيل

الجديد : « وقت خربان الله يلعنه » - « ابتلشنا ويا عيال ها الوقت » ، ولكن هذا الضيق كان يقال في مواجهة وليد - الابن الطيب - وليس في مواجهة خليفة ! ! هذا الابن الضال الذي لا يرى في أحد خيرا ، ويرى الطيبة ضربا من النفاق لا أكثر ، حتى يقول لأخيه ، في مواجهة أبيه : « والله قهر . . تعيش بصورة الإنسان الطيب وانت كلب ابن كلب » ! ! . هذا ولم تكن دعوته للمسامحة ونبذ الحقد قد مضى عليها الكثير من الوقت .

وحين نصل إلى وليد ، الابن الطيب في أسرة النزوات (نتذكر هنا نماذج شخصيات الأخوة كرامازوف) نجده أكثر وضوحا واتزانا ، لم يعد ذلك الفتى المغرق في الخيال ، الذي يفكر في الانتحار ، غير أنه لم يتخل عن جوهر موقفه ، بل لعله هنا أكثر تحددا ، إنه « الخلاص بالحب » ويمكن أن نجمع أطراف هذا الموقف من عبارات متناثرة . إنه في الأساس يؤمن بأن الدنيا قائمة على الصراع بين غالب ومغلوب ، أو ظالم ومقهور ، ولكنه لا يسعى لمقاومة الظلم بالعنف ، إنه يقاومه بالحب ، منذ البداية يعلن لأمه حبه لسهام ابنة عمه ، وأن الدنيا بدون حب ما تعمر ، وتسارع الأم فتضع الواقع الاجتماعي أمام الحلم : « بيت عمك متعادين ويانا ولا يواطنون بعيشة الله . قربهم جرب » ! ! وتدخل الأم في تناقض أساسي مع نفسها حين تنحاز لزواج ابنتها منيرة من ابن عمها في نفس الوقت الذي تعترض فيه على أن يحب وليد ابنة عمه ! ! وقد عوّل وليد على مبدأ الخلاص بالحب - ذلك المبدأ الرومانسي المكين - مرة أخرى حين حاول إقناع والده بصلاحية ناصر - ابن عمه - للزواج من منيرة (وهذا المعنى موجود في النص الأصلي أيضا) ، فهو إذ يقر بأن ناصر يشرب الخمر ، وفيه بعض العيوب ، فإنه يعتقد بأن حبه لمنيره سيخلصه من عيوبه هذه ، وأن درجة الحب هي التي تحدد طريق الاتباع :

سارة : اسمعني يا أبو خليفة . المرة لين أخذت الرجال تعدله وتطبعه على كيفهـا .

أبو خليفة : لو كلامك هذا صحيح إن كان طبعتيني على كيفك وخليتيني ألحد مثلك . . .

وليد : يا يبه أختي منيرة إذا تزوجته والله تأثر عليه ، وتخليه يبتعد عن الخمرة .

أبو خليفة : وإذا أثر عليها وشربت وياه ؟

وليد : ما يأثر عليها .

أبو خليفة : ليش ؟

وليد : بس

أبو خليفة : أبي أفهم ليش ؟

وليد : لأنه يحبها أكثر مما تحبه .

أبو خليفة : يحبها . انت ناقص . ما تفتهم . يبي يشرب خمر ولا يصلي ويفسد . وما أحد يقدر يرده . إذا الجبل يزول الطبع يزول .

« الطبع لا يزول » – « الطبع ينقاد للحب » ، مقولتان تسريان في المسرحية ويمكن أن تعتبرا العصير النهائي للمعنى في هذا النص المعدل ، فتبقى بذلك على كثب من المسرحية السلوكية على الرغم من اجتياح الفكاهة لكثير من مواقفها .

وإذ يبقى التعاطف والتفاهم بين وليد ومنيرة حتى في موجات جنونها فإن التقارب النفسي يلعب دورا أساسيا في الحفاظ على الثقة ، ويظهر الإيمان بالخلاص عن طريق الحب في كلمات منيرة أيضا . ها هي ذى تتخيل « ناصر » بعد موته بشهور ، « كان يقعد هنيه يا وليد ، بها المكان . كان يقول لي أنا تبت يا منيرة . تركت القمار وبترك الخمر ، لكنه ترك الدنيا وراح » .

وإذ تبدأ المسرحية بحوار طويل بين الأب ووليد عن أهمية الحفاظ على الصلاة ، ويتجه تأنيب الأب لولده على إهماله لها ، ففي النهاية نجد منيرة تصلي في اليوم أربعين ركعة ! ! وقد صمت الأب تماما عن هذا التحول في حياة ابنته ، التي لم تعد – في مفهومه الجامد – كافرة ، في حين تقرر الأم أن هذا الأب لم يشعر قط بمأساة ابنته .

لقد حافظت شخصية الأم على موقعها السابق ، ولكنها أضافت عبارة قد

تعني الكثير في توجيه المعنى واكتشاف شبكة العلاقات وتبادل التأثير في المسرحية . تقول في مطلع الفصل الثاني معبرة عن خيبة أملها في أبنائها جميعا : « أربع عيال ولى مت ما ألقى منهم اللي ينقط بحلقي الماي » ! ! رغم ما نلاحظ من تسلط فكرة الموت على مشاعر وتصورات الأشخاص - (حتى منيرة تقول عن أسرتها : ليش يصيرون مثل القطاوة ياكلون عيالهم) - فإن أحدا منهم لم يعمل بتصور صحيح لما يتسلط على فكره ، وعبارة الأم هنا شبيهة بعبارات الأب في البداية ، وفيها انكار عام يشمل الولد الطيب والفتاة الضحية . وهذا يثير السؤال : هل طغى تأثير الأب - أو تأثير الشر - حتى لون جميع الوجوه بالفعل أو بالقوة ، حتى وجوه أولئك الذين صنفوا في عداد الضحايا ؟ ويمتد هذا السؤال ليشمل « وليد » نفسه ، ذلك الذي يردد نغمة الحب دائما ، ويرى أن الخلاص عن طريق الروح ، هي وحدها إذا اهتدت ستغير قانون الصراع الذي قام عليه الوجود ، فحين يلح عليه أبوه في إتلاف لوحة القط الأسود يضرب الحمامة البيضاء بمخلبه الكبير . يقول وليد : « ما أهدها اللي تجى روح عظيمة وتحل أزمتهم » ومع هذا فإنه لا يتقبل توبة خليفة وعودته نادما ، مع أن مقتضى المبدأ أن يميل إلى التصديق حتى يتكشف الزيف . . فهل يمكن أن نقول إن تأثير الأب قد نال منه أيضا ؟! .

تبقى قضية الرمز في المسرحية ، وقد حرص الكاتب على أن يمنح عمله الواقعي الاجتماعي بعداً إضافيا منذ البداية ، فكانت لوحة القط والحمامة تحت الضوء ، ومحور اهتمام وليد في النص الفصيح ، وتحت الضوء ومحل حوار مع منيرة في النص المعدل ، فالاهتمام والتركيز على اللوحة قاسم مشترك ، وهي تعبر عن رؤية وليد للدنيا ، بل للكون - كما أسلفنا - غير أن هذا التصور يتخلى عن جموده ، ويتحول إلى نوع من الجدلية المستمرة أو الديالكتيك ، هناك دائما الظالم والضحية ، ولكن المواقع ليست جامدة ، فتحت عوامل متغيرة سيتحول الظالم بدوره إلى ضحية ما دام لم يقر قانون العدل من البداية . حين أمسك الأب بالمسدس مهددا ولده خليفة أخذ موقع القط ، وتحول خليفة إلى قط آخر ينافسه ويهزأ بهجمته الزائفة ، ولكن حين أصابته منيرة في مقتله تبرع أمامنا بالاعتراف بأنه أصبح حمامة :

« قولوا لوليد القطو انقلب حمامة وأكل نفسه » . وفي حومة انشغال البعض بالفتى الذي لقي الموت حالا ينحني الأب على المسدس من جديد ، وفي نفس اللحظة يتأمل وليد اللوحة ، أو هو يقف أمام اللوحة ويتأمل والده . . الذي استرد موقع القط . إن هذا يعني أن القطط والحمائم خالدة ، كأصناف وليس كأفراد تلاحقها صفة ثابتة ، وأن أي قط معرض لأن يتحول إلى حمامة إذا ما ظهر أمامه قط أكثر شراسة أو معه ظروف مواتية . غير أن الرمز في هذه المسرحية لا يقتصر على لوحة القط والحمامة ، فهناك الطائر في القفص ، وهو رمز ساذج مألوف ولا يصل إلى ما تقتضيه اللوحة من معنى ، وإن كانا معا يعبران عن معنى ثابت جامد ، كالإطار المعدني الذي يحدد معالم الصورة ويحول دون انطلاق الفكر في استكشاف المضمون . ثم هناك « المزهرية » ، وهي تمثل الرمز الجزئي الموضعي . . لقد أهداها ناصر إلى منيرة ، وقد نزعت منها الورد يوم وفاته . . ثم حرضت أخاها – لا شعوريا – على كسرها ، ثم راحت تتمزق بين الإيمان بضرورة كسرها ، والحزن لحدوث ذلك ، وهو معادل لموقفها من حياة وموت ناصر ، فقد كان حيا كميت بالنسبة لها ، وهو الآن ميت كحي !! ويمكن اعتبار العصفور في القفص رمزا مباشرا لمأساة منيرة ، وهي إذ تقول إنه عض القفص فأدمى منقاره ، فإنها تعبر عن مأساتها ونتيجة تمردها ، وقد فصلت رأس الطائر فحررته بالموت ، كما تحررت هي بنبذ العقل والاستسلام لأوهام الجنون . ونعود للاهتمام بلوحة القط ومخلبه الكبير ، والحمامة الدامية الجناح . . إنها في صدر الغرفة التي تفتح عليها ستارة الفصل الأول ، ومحل حوار طويل في بداية الفصل الثاني ، ومشهد الختام الذي ينزل عليه الستار الأخير . وهذا يدل على أهمية اللوحة في تفسير المسرحية ، ولكن هذه الأهمية سيضفيها المخرج – وهو الرشود نفسه – وليس المؤلف ، حين يدير حوارا من خلال مؤثرات صوتية إضافية ، ومؤثرات بالإضاءة في بداية الفصل الثاني ، وسنعود لهذا بشيء من التفصيل . ونستقصي الرموز في المسرحية فنجد رمزا رابعا ، لعله أرقاها – من الوجهة الأسلوبية ، وقد أضاف الكاتب هذا المشهد الرمزي في النص المعدل ، وذلك حين أدار حوارا بارعا بين وليد وأخته منيرة ، وكان موضوع الحوار عن فتاة انطلقت إلى أقصى درجات الحرية ، فلاكتها

ألسنة الناس وظنوا بها الظنون ، فلما رأت ما لحقها تراجعت وعادت إلى قيود المجتمع ، ولكن المتزمتين رفضوها ووصموها دون حق . فهي الوجه المضاد لمنيرة ، أو هي الصورة المجسمة لأحلام منيرة في الانطلاق وأشواقها إلى التمرد على القيم الاجتماعية . وحين كان وليد يحكي قصة هذه الفتاة كانت منيرة تلاحقها بوصف هذا المسلك بالجنون والضعف – ولم يكن جنونها قد استحكم بعد – وقصة هذه الفتاة ليست مجرد نبوءة للمصير القاسي الذي ستواجهه منيرة بعد قليل ، ولكنه تعبير فلسفي عن تلاقي الأضداد عند نقطة واحدة ، فالكبت بلا ضابط يلتقي مع الانطلاق بلا حدود . . الواقع والحلم كل منهما يصنع الآخر ، وقد انتهت المكبوتة إلى الجنون ، كما حكمت من قبل على المطلقة ، إذن فـإن ما كانت ستواجهه منيرة ليس مختلفا عما واجهته ، لأن صانع المأساتين واحد ، وهو المجتمع !! .

وآخر ما نتعرض له بخصوص المسرحية هو هذا الطابع الفكاهي الواضح الذي قلنا إنه أخرجها – أو أوشك – عن طابعها التراجيدي إلى مستوى الكوميديا الاجتماعية ، وإذا غيرنا مشهد الختام حيث يصرع خليفة ، وهو ما تأباه الكوميديا (وإن تقبلته الكوميديا السوداء) مع تخفيف بعض الغمزات الحادة التي يوجهها أفراد الأسرة إلى بعضهم البعض ، فإنه من الممكن الحصول على مسرحية فكاهية من نوع مقبول . . تكاد تقترب من (الفارس) Farce في بعض المواقف ، ذلك أن هذه الفكاهة تستمد أكثر ما تستمد من استعمال بعض الألفاظ وطريقة نطقها ، أو التلاعب بها على وتيرة ونظام معين ، ومن الصحيح أنه ليس في المسرحية حركات تنميها إلى فن المهزلة ، فيما عدا حركة واحدة ، والطريف أنها ليست في صلب النص ، وإنما اقترحت اقتراحا فأضيفت على المخطوطة بقلم أحمر ، بخط القائم على أمر الادارة المسرحية – في النسخة المحفوظة بإدارة مسرح الخليج – وذلك حين تدخل الأم – في الفصل الأول – فتجد ولدها فيصل يعبث بخزانة ثياب أخيه ، فتشك في أن يده تنقبض على شيء ، فتأمره بفتحها فيرفض ، فتفتحها عنوة . فقد شطبت عبارة : « تفتح يده » وصارت « تعضه فيفتح يده » !! على أن الفكاهة اللفظية تصل أحيانا حد الفجاجة والغلظ الذي يتجاوز تغلب الأم على مقاومة

ابنها المراهق عن طريق عضه ، وتبدو حدة الفجاجة حين يتعرض الكاتب لمسائل جادة ، بل شديدة الخطر بالنسبة لموضوعه الذي يقوم على الصراع بين الخير والشر . لقد دار الحديث بين الأب وابنه وليد – في افتتاح النصين : الفصيح والمعدل معا – عن الصلاة ، وهذه قضية خطيرة ربما كان من الخير تجنبها لمساسها بالعقيدة ، ما دام الكاتب لا يريد طرحها على مستوى الجدية ، وما دمنا في دائرة مسرحية تستهدف السلوك والبناء الأخلاقي للفرد والجماعة . قد يقبل – بإيحاء الواقع – أن يهمل الفتى صلاته تحت ظنه « أن الله غفور رحيم » تشمل ذلك الإهمال ، وأن يخوفه أبوه بأن الله ذو سطوة جبارة ، ولكن هذه العبارات المقتضبة تمتد إلى صفحات في النص المعدل ، مملوءة بالإيحاءات المفسدة لتصورنا لشخصية وليد أولا ، والتي ستؤثر بالاستياء على نسبة كبيرة من المشاهدين ، فضلا عن فجاجتها وغلظها ، فوليد يعاود النوم على هيئة السجود ، وحين يتعرض لتوبيخ أبيه يبدأ بالتكبير دون وضوء ، فإذا حدثه أبوه في ذلك راح يدافع ويشير بعبارات مكشوفة إلى نواقض الوضوء ، فحين تفل عليه أبوه يقول إن هذا الفعل قد نقض وضوءه ، ثم لا يلبث أن يقول : « اللي ما له حس ما له قيمة يا يبه » ! ! لقد هدف الكاتب إلى الإضحاك ، مجرد الإضحاك ، مضحيا بالملامح الأساسية لواحد من أهم شخصيات المسرحية ، وليد ، فلم تكن تلك وتيرته ، ولم يكن طرفا في أية فكاهة قادمة ، وحسّه الرقيق وتطلعه الرومانسي وتعلقه بالرموز ووعيه بضرورة الخلاص ، كل ذلك ينفي عنه أن يكون صاحب هذه البداية العابثة . قد يضحك جمهور الصالة ، كله أو أكثره ، ولكنه سيحتاج إلى وقت طويل وجهد لكي يتجاوب مع وليد على المستوى الذي ينتظر الكاتب أن يرتفع المشاهد إليه في الوعي بقضية مثيرة ، وموقف وليد الناضج من هذه القضية .

وفضلا عن هذا الموقف الذي جانبه التوفيق تغرق المسرحية أو تكاد في عبث لفظي ضاحك قد يتعلق بالتخليط المعنوي وطريقة النطق ، مثل طريقة احتجاج وليد على وجبة الافطار التقليدية من الخبز والبيض وتعلقه باللحم : « خلنا نبعبع شوية مثل الخرفان بدل ما نكاكي مثل الدجاج » ! ! أما الأب فإنه يتأفف من

قول ابنه ، ويعجب أين يتلقي هذا الولد تربيته : « . . . باجنترا . بأمريكـا . بالماو ماو . بديرة القطاوة . بالهاو هاو . بديرة الكلاب . . . » !! فهذا سيل من الكلمات المثيرة للضحك ، لا تستدعيها أمنية وليد أن يأكل اللحم - أولا - ولا تعبر عن شخصية الأب المتجهمة القاسية بعد ذلك . وقد لعب الكاتب طويلا بكلمة « النفنوف » : كنت نفنفتكم وتنفنفت . . . إلخ . وكذلك فعل بالإجابة التقليدية « زين » وقد أدار حولها حوارا ممتعا ، وفكاهيا حقا :

خليفة : (بعصبية صوته فيها متحطم) : أنا مليت منكم (صمت) انتو (صمت) انتو وجوهكم تجيب المرض .

سارة : زيـن
خليفة : لا تقولين زين
سارة : زيـن
خليفة : أقول لك لا تقولين زين
سارة : وي زين . ماني قايلة زين
خليفة : بس
سارة : عيل . شين
خليفة : لا تقولين شين
سارة : زين
خليفة : لا تقولين شين ولا زين . زين
سارة : زيـن

إن الوتيرة الواحدة هنا تعمل عملها في الإضحاك ، والتداخل في معاني الكلمة زين ، بمعنى جيد ، وموافق ، ولك ذلك ، يثير مكنون التوافق والتناقض لدى المشاهد في استعماله اليومي لهذه الكلمة . ويبدأ التوفيق بأن الحوار يجري بين الأم المغلوبة على أمرها ، وابنها البكر المستبد . وكما فعل الكاتب بتصريف كلمـة « النفنوف » فكذلك فعل في اسناد : « بكيفي » - أي برغبتي - وعلى هواي . فتتابعت : بكيفكم ، بكيفها ، بكيفنا . . . إلخ . كإجابات متلاحقة لم تسلم من

التصنع . هذا فضلا عن الالتواء بالدلالة الصوتية لقول الأم : « هَوْ . هَوْ » – وهو تعبير صوتي منتشر في الخليج ، وهو من لغة النساء خاصة ، يُعَبّرْنَ به عن الدهشة والمفاجأة[1] . وسخرية وليد من تسمية أبيه له بالمرأة ، فيدعوه إلى أن يطلقه ! ! كما يدعوه إلى التزوج من مؤذن المسجد ما دام معجبا به ، ولا يفرضه على ابنته المسكينة . وهناك مشهد نال قدرا من التوفيق مناسبا بين هذا السيل من العبارات الضاحكة ، وهو موقف فيصل – ومن الحق ما لاحظه سليمان الخليفي في أطروحته عن مسرح الرشود – من أن هذا الفتى يبدو في النصّ المعدل أصغر سنا ، هو صبي مشاكس أكثر منه فتى مراهقا ، وفي المشهد الذي نعني يطالب فيصل بدينارين تعويضا عن الطير الذي قتلته أخته منيرة . يطالبها أولا ، ويجاريها في هذيانها لينتهي في كل مرة بالمطالبة ، ثم ينتقل إلى مطالبة أبيه ، وأخيه . لقد تسلطت عليه حاجته إلى المبلغ ولم يعد باستطاعته أن يفهم شيئا آخر أو يتجاوب مع إحساس مختلف . وقد أكّد هذا صبيانيته كما لاحظ الخليفي ، كما رسم الرشود مشهدا مؤثرا لعب فيه إلحاح الرغبة المستبدة دورا بنائيا ، فرغم الضحكة المتمردة في صدر المشاهد وانجذابه لتتبع الفتى في محاولته اليائسة لاصطياد التعويض عن طائره ، فإننا لم نخرج من دائرة الرغبات المستبدة ، وهي من الملامح الأساسية لجميع أفراد الأسرة ، ولم يعبأ أحد بالفتى المعذب وديناريه الضائعين ، وهذا من خصائص العلاقات المقطعة التي تغمرها من البداية إلى النهاية ..

١– ويستعمل في مصر مقلوبا ، ودون تكرار : « يُهْ » ، تستعمله النساء للتعبير عن نفس الإحساس بالدهشة والمفاجأة .

الفصل الثامن

الصراع من أجل الدراما
(٣)

الطين صار اسميت

أجتزئ موضوع هذه المسرحية من الفصل الثاني وجزء من الفصل الثالث من النصّ الفصيح ، وقد حولت إلى العامية أيضا – كما أوضحنا – وهي تعتبر أقوى ما كتب الرشود موضوعا وبناء ولغة ورسما للشخصيات . وإذا كان البعد اللغوي أشد مظاهـر التغيير وضوحا ، باعتبـاره أداة التوصيل بين الشخصية المسرحيـة والمشاهد ، وهو الذي يملك القدرة المباشرة على تحديد النسب من الواقع ، وتهيئة المشاهد لتقبل الحدث أو رفضه ، فإن هذا الجانب الهام قد نال عناية فائقة من الرشود ، لم ينلها من قبل ولا من بعد في مسرحياته الأخرى . . وقد اقتضاه ذلك ، أو أنه صدر عن وضوح تام لصفات الشخصيات حسيا وأخلاقيا ، كما اقترن هذا كله بتوحد الإرادة نحو الهدف الواحد ، فجميعهم يطمحون إلى الهدف ذاته ، وجميعهم يعيشون تناقضا واضحا ، وكل منهم يعرف تماما حقيقة الآخرين ، ولكنه لا يحب أن يكشف عن ذلك لأسباب تخصه شخصيا ، وإذا فعل فإنه يمضي حذرا وبحساب دقيق لكي لا تهدر مصالحه الأساسية . وبشكل عام وقبل أن ندخل في التفاصيل ، فإن مسرحية « الطين » لم تعد مأساه سلوكية ، إذ لم تعد تقوم على الجاني والضحية ، ولم يعد التمزق بين الأهداف المتعارضة يمثل محورا أساسيا فيها . من هنا استبعد الكاتب أي إشارة إلى والد وفاء – زوجة فهد الخائنة – ذلك الوالد الذي وصفته مع زوجها العجوز العاجز بأنه قرد باعها إلى قرد ! ! كما استبعدت شخصية سليمان ، لأننا لم نعد بحاجة إلى مزيد من الإثبات أن فهدا قد أضاع عمره في جمع ثروته بجهده الخاص ، ولم يرثها ، بدليل هذا الأخ البائس . . سيحدثنا

فهد عن أيام الغوص ، حين كان بحارا فقيرا ، ولكنه يملك أمر نفسه ويتمتع بالصحة البدنية والنفسية التي تجسد له معنى الرجولة . واختزال عدد الشخصيات في العمل المسرحي إلى الحد الأدنى قد يعني المزيد من إتاحة الفرصة للحسّ الدرامي أن يعمل بنشاط ، ودون أن تتبعثر جهود الكاتب في تجميع الشخصيات . إنها بعددها القليل جدا تعيش وجها لوجه بشكل مستمر ، وليس لها إلاّ أن تتكاشف أو تتصارع ، أو تتصارع لتتكاشف ، ويحدق كل منها في أعماق الآخرين . وقد حدث هذا بصورة موفقة إلى حد كبير ، فاستبعدت المقدمات تماما ، وكشفت أول جملة وأول حركة عن جوهر شخصيتين : مريم وخليفة ، وما بينهما من اختلاف أساسي في الهدف النهائي ، وما بينهما من اتفاق تام في الهدف المرحلي ، رغم اختلاف الانتماء الاجتماعي الذي سيلعب دورا واضحا في موقف مرزوق – وهو استمرار وتوسع في شخصية فرج – من خليفة ، وإحساسه بأنه المنافس الخطر على تطلعه إلى تغيير وضعه . لقد تحولت المأساة السلوكية إلى مسرحية اجتماعية ترصد عوامل التغير في حقبة من الزمن شهدت تنفّس المتناقضات ، وتزاحم الأضداد ، وشهدت جيلا يصنع التغيير ويخشاه ، ومن ثم يعترف به أو يرفضه مزاجيا وحسب إيحاء اللحظة وما تمليه المصلحة . وفي مسرحية اجتماعية لم يعد هناك مكان لتهديد فهد لابنته وزوجها بالبندقية ، واضطرابه حين يسمع جرس الساعة ، ولم يعد هناك مكان لعصابة تهريب الذهب والمخدرات ، ولم تعد أزمة مرزوق مع خليفة هي ذاتها أزمة فرج معه ، فلم يكن مرزوق حريصا على كرامة بيت الأسرة كما كان فرج ، بل كان تواقا إلى السيطرة عليه ، لإيمانه بأنه الأحق به . وهناك فروق أخرى تعود أيضا إلى هذا التغيير الجوهري الذي لحق بالموضوع واللغة ، نؤثر أن نتناوله من خلال تحليل الشخصيات .

ولعله يحق لنا الآن أن نعمل الذاكرة في اتجاه تلك العبارة التي وضعها الرشود على الغلاف الأخير في النص الفصيح المطبوع ، وهي أشد مساسا بمسرحية « الطين » ، كما كانت عبارة الغلاف الأول عن كراهية القويّ الظالم والضعيف المظلوم وضرورة البحث عن عدالة حافظة أقرب إلى مضمون المسرحية السابقة . ويمكن استخلاص

ثلاثة مبادئ من عبارة الغلاف الأخير : لكل شيء جانبان والأحكام عليها نسبية ، الحياة ليست أرقاما وإلاّ لانتفت المعجزة . فكرة الخلود هي التي تذكي الصراع بين البشر ، مع أنه لا خلود لشيء . وقبل أن نعمل الذهن – مرة أخرى – في محاولة لتقصي هذه المعاني في شخصيات « الطين » وحوادثها ، سنلفت الانتباه إلى أن الكاتب – في هذه الفترة – كان معنيا بالرموز ، وأنه كان يحلو له أن يضيف إلى مسرحيـــاته بعض المشاهد أو الكلمات أو الشخصيات الغامضة ، ذات الايحاءات المتشعبة ، وسواء وفق في إضافة هذه الجرعة أو جانبه التوفيق فإنه كان يفضل أن تفسر مسرحياته على أساس أنها مسرحيات رمزية ، وهو يصفها بذلك صراحة ، إذ يقول عنها (صحيفة : أخبار الكويت ١٩٧١/١/١٨) إنها رمزية ، وأترك هدفها لتفسيرات الجمهور ، ويقرر – بحق – أن الرمزية أفضل « لأنها أقدر على تحريك العقل ومشاركة الجماهير في التفكير بما ترمز إليه المسرحية » . وإنه لصواب من الرشود أن ربط الرمز في أعماله بالهدف ، لأنه لا يفكر بطريقة الرمزيين ولا يلجأ إلى أساليبهم وصياغتهم اللغوية ، إن تفكير الرشود واقعي اجتماعي صرف ، والرمز مجرد إضافة أو لون مثير قد وضع بعد رسم اللوحة ، ولم ترسم اللوحة أصلا لتجسيده ، فالمسرحية السابقة قد تجسد معناها في لوحة القط والحمامة ، ولكنها تبقى مسرحية تامة الأركان في غياب هذه اللوحة ، وهي تفقد القليل جدا من حرارتها إذا ما استبعد الحوار الذي كانت اللوحة طرفا فيه . ولا يعني هذا القول بالطبع أن اللوحة قد أقحمت على العمل أو أنها خالية من المعنى ، فقد قلنا إنها جسدت المعنى أصلا وحددت أطراف الصراع ، وما نعنيه أن اللوحة لم تتفاعل ولم تكن طرفا في صنع ديناميكية المعنى ، لم يحدث ذلك إلاّ في ختام المسرحية ، إذ ينحني الأب لالتقاط المسدس ولا يزال ابنه البكر يعالج سكرات الموت ، لكنه كان قد أخلى مكانه – مكان القط في اللوحة ، في حين اتجه وليد إلى اللوحة الملقاة يتأملها من جديد ، يحاول أن يستكشف الطرف الآخر في الصراع القادم !! هذا . . فكأن اللوحة ذاتها تواجه التغير ، تستبدل قطا بقط ، وحمامة بحمامة ، وهذا التغير خاص بالمشهد الأخير فحسب ، وهو أقوى ما أضيف في النص المعدل ، لأن اللوحة ذاتها كانت موجودة في النص الفصيح ، وكانت موضع حوار واهتمام ، ولكنها

ظلت في حالة جمود ، ولم تكتسب تلك الحياة المتفاعلة التي اكتسبتها في اللحظة الأخيرة ، وسيظهر ما نقصد حين نقرأ السطرين الأخيرين في النص الفصيح : « يحاول النهوض ، وعندما لا يستطيع يبصق على أبيه : هاك . يقع ميتا ، عندئذ يحتضنه أبو خليفة وينشج بالبكاء ، وتشاركه زوجته أيضا ، بينما تضحك هيفاء ووليد صامت » !! فرق كبير بين صمت وليد الذي يعلن انتهاء مأساة ويعبر عن حالة من اليأس ، ومسارعته إلى تأمل اللوحة يقرأ على صفحتها كيف تتبدل الأدوار ، ويحاول أن يرقب احتمالات ما سيكون . .

لقد فعل الرشود شيئا من ذلك في مسرحية « الطين » التي استمدت اسمها من عبارة يرددها مرزوق : « بدام الطين صار اسميت ، وهالضحكة نسمعها كل ليلة ، ماكو فايدة ، الدنيا تغيرت » ، أي : ما دام الطين قد تحول إلى اسمنت ، وجلجلت ضحكات خليفة في الفيلا ، فلا فائدة ، لقد تغيرت الدنيا !! وهذه العبارة تكتسب رمزيتها من التكرار ، إذ تحفر مجراها على مستوى العمل كله ، وقد أراد الكاتب لشخصية مرزوق أن تضطلع بدور أساسي في استيعاب الحدث ورصد التغير ، فهو شخصية جديدة تماما وليس امتدادا أو بديلا لفرج ، وقد ظهر في المسرحية منذ بدايتها ، وظل يلتزم الصمت ، وهو صمت يغري بالمراقبة ولا يبعث على الإهمال ، لأنه صمت من طرف واحد ، فالجميع يتوجهون إليه بالحديث ، ويستدرجونه للمشاركة ، ولكنه يمارس صمته ، وحين يضطر إلى الخروج عن صمته فليس أكثر من هذه العبارة الغامضة التي تشير إلى نوايا غير محددة ، وتتكرر حتى تغادر الكناية المحدودة إلى الرمز الشامل ، ويمتد الخيط الرمزي متسللا بين الشخصيات حتى يبلغ نهاية المسرحية ، وينزل الستار الأخير وليس على المسرح غير مرزوق !! واقعا ورمزا ، فقد مات فهد – الثري صاحب البيت – ولحقت وفاء ببيت أهلها مفزوعة من الاتهام الممسك بخناقها ، أما خليفة فقد انتهى دوره بتصدي مرزوق له وتهديده ، ولهذا قدم مرزوق العزاء فيه لزوجته مريم ، التي ماتت أدبيا أيضا حين غادر خليفة حياتها .

لقد بدأنا بمرزوق دون قصد ، فهو آخر شخصيات المسرحية ظهورا في

البداية ، وهو تابع في الرؤية المسبقة للمسرحية . ولكننا لم نكن على خطأ في إبداء الاهتمام به ، ليس لأنه شخصية جديدة على المسرحية فحسب ، وليس لأنه شخصية جديدة ولم تتكرر في المسرح الكويتي بشكل عام أيضا ، ولكن لأنه – فضلا عن هذا كله – شخصية رمزية غنية ، برغم الكلمات القليلة التي نطق بها ، إنه صوت القدر الذي لا يعرف الثرثرة ، ولكن يعرف الحسم ، ويقرأ الغيب ويتلقاه وكأنه مفاجأة ، ويصنع الصنع ثم يدهش ببراءة حين يجده ماثلا بين يديه . مرزوق حفيد العبد الذي أعتق ، عاش هوان العصرين على نفس الوتيرة : سواء عصر الغوص وعصر النفط ، فأبوه قد ألقي مغلولا في البحر ليصير طعاما للسمك[1] ، ولم يصادف هو –كما يرى– حظا أطيب ، فقد صار طعاما للبشر وليس للسمك ، يتهدده الحرق بالنفط بدل الإلقاء في الماء !! هذا هو تصور مرزوق لأوضاع طبقته في ظل الرق وفي ظل العتق ، في عصر الغوص ، وفي عصر النفط . ولا تفوتنا إشارته إلى أن الذين ألقوا بأبيه للسمك قد اغتصبوا ماله وعرق جهده : «أبوي أكلوا فلوسه . . . » ولهذا فإنه يرى نفسه صاحب حق لا ينازع في وراثة فهد ، حق يتقدم على حق مريم ووفاء : الإبنة والزوجة . أما خليفة فإنه في نظره ليس له مكان أصلا . لقد ندت عنه عبارات تدل على أنه – وطبقته من ثم – قد داعبه أمل التغيير إلى الأحسن حين تحولت البلاد عن النشاط الاقتصادي القائم على جهد هذه الفئة التعيسة ، فئة العبيد ومن على شاكلتهم من العمال ، ولكن الذي حدث كان على عكس الاتجاه الصحيح ، لقد تدنت أوضاع هذه الفئات ، وفقدت الكثير من الضئيل الذي كان لها ، بإحكام قبضة من أتيح لهم الثراء ، فأصبحوا أكثر قوة . حين يسأله خليفة لماذا لا يتكلم ؟ يقول : « من الطين اللي بحلجي » (بحلقي) . وديت لهم الطين يسوونه اسميت حطوه بحلجي وسدوه » (ص ٧٧)[2] ، ويقول بعد قليل : « شوف عروق أبوي بالطوفة ولى مت (وإذا ما مت) أنا تنبت عروقي حواليه ، هالبيت انبنى من اتعي وتعب أبوي » (ص ٧٨) وينبغي أن

١– على عادتهم في إلقاء من يموت أثناء الرحلة أو الغوص في البحر بعد ربطه إلى حجر .

٢ نعتمد على النص المنشور في مجلة البيان رقم ١٥٧ (ابريل ١٩٧٩) وهو خاص بالرشود ، وقد تضمن العدد مسرحية الطين كاملة ، والصفحات المثبتة هي أرقام صفحات المجلة .

نعني هنا برمزية الاسمنت ، وقد فسرها خليفة بالفلوس ، وأقر مرزوق هذا التفسير ، أما الطين فهو البشر أنفسهم ، أو جهدهم وثمرة كدهم ، وإذ يتحول البشر إلى أرقام من الدنانير في خزينة فهد ، فإن هؤلاء البشر أنفسهم الذين صنعوا الطين وحملوه إلى سادتهم لم ينالوا منه غير القدر الذي سدَّ حلوقهم ! ! وهو تعبير موروث يستعمل في معنيين : إسكات الصوت ، وحفظ الرمق بالحد الأدنى من الطعام ، وهما مرادان هنا ، ولهذا فإنه من جانب يرى نفسه الوريث الحقيقي لثروة فهد وسلطانه ، يقول لخليفة صراحة : « الفلوس اللي عنده أنا تعبان فيهم . اشلون أخليك تاخذهم » ؟! إنه يرى عروق أبيه في الطوفة (الجدار)[1] ، وستلحق بها عروقه أيضا ، أما الآخرون : فهد وخليفة ومريم ووفاء فإنهم جميعا بمثابة نباتات متسلقة على مرزوق وأمثاله ، تعلو مع البنيان ولا تعلو بنفسها ، وتتجه إليه لا اعترافا بآدميته وحقوقه ، ولكن لتجد عنده متنفسا من كرب يلاحقها ، أو لتأمن وقوفه في وجه أغراضها ، حين دعاه فهد للجلوس معه في غرفته ومبادلته الحديث بعد أن ضربت عليه العزلة بفعل ابنته التي غرقت في الحب الزائف من زوجها ، وزوجته التي تلاحق عشاقها من سائقي سيارتها وغيرهم ، يقول له فهد : اقعد وياي . لا تخليني بروحي (لا تتركني وحيدا) هذي دارك (غرفتك) . ير د مرزوق : ما تعرفني إلاّ وقت ما تصير عندك أزمة ! ! . ولعل فهداً يصدم بهذه المصارحة التي لم يتعودها ، فيلقي إليه بالأمر ، بعد أن فشل الرجاء : لا تروح ! فيكون الرد الأخير : أبوك عتق أبوي ! ! يهم مرزوق بالخروج بعد هذا التذكير بالتغير الذي حدث ولا يريد فهد أن يضعه في اعتباره ، فينقلب الأمر إلى استجداء للبقاء ، وقراءة للنهاية : هذى دارك يا مرزوق ؟! (ص ٦٧) . لقد عبر فهد أخيرا عن الحتمية القادمة للصراع ، حتمية ليس منها مفر ، لم يصنعها فهد وحده ، وإنما اشتركت الأطراف جميعا في صنعها بشكل أو بآخر ، وقد كان مرزوق على يقين من حتمية النهاية ، يكتفي بالمراقبة حينا ،وتحرك الأطراف المتصارعة

١- فسر الدكتور الراعي : الطوفة بالسفينة ، وهو خطأ . اقرأ مقاله بمجلة العربي – فبراير ١٩٧٩ وكتابه : المسرح في الوطن العربي ص ٤٠٩ .

حول الثروة يضعف بعضها بعضا ، إلى أن يصفو له الجو ويصير وحيدا على المسرح . وهنا – وهذا هو المعنى الآخر لسدّ الحلق بالطين – ينطلق في ديالوج طويل ، وهو الذي عودنا على تقبل صمته ، والاكتفاء بإجاباته الموجزة ، وفي هذا الديالوج تزاح السدادة عن الحلق ، فيبدو النهم المادي والنهم إلى التعبير عن الذات المكبوتة في مشهد ختامي مثير .

ليس في القول بأن « مرزوق » صوت القدر أي ظل للمثالية في تصور هذه الشخصية ، وكل ما تعنيه الكلمة أنه الوحيد الذي يعرف بيقين ما ستئول إليه الأمور ، وهو يتدخل في ترتيب ذلك بغريزة لا تخطئ ، وتدخله سلبي يتجه إلى المنع ، ولا يتجه إلى الفعل ، فقد سمع تآمر خليفة ووفاء على حياة فهد ، فلم يمنعهما ، ورأى وفاء تبارح البيت فلم يستبقها ، ورأى مريم ضائعة عقب موت أبيها فلم يسرع لدعم موقفها المهزوز ، بل تملكه شعور قاس بأن ضياعها هذا لصالحه ، تماما كما كانت سيطرتها على زوجها وأبيها ضد طموحه المتطلع إلى مكان سادته . لقد مات فهد ، مات وحيدا في الدور العلوي ، منبوذا من كل من حوله ، بعد أن جمع ثروة كبيرة بالعمل الشاق عشرين عاما ، ثروة ينازعه فيها الآن مرزوق ، ويجد لنفسه فيها حقوقا كاملة ، والثروة في النهاية وضع طبقي ، صانعة طبقة ، وقد مات فهد في الطبقة العليا من البيت ، وهبط الجميع عقب موته إلى الدور الأسفل وغادروا منطقة الاهتمام ، وبقي مرزوق وقد جاهر بحقه بعد أن همس به أكثر من مرة ، ولم يعد بعد المجاهرة إلاّ التربع الفعلي في الدور العلوي ، وقد انتهت المسرحية بإعلان هذه الرغبة . فإذا كانت ثروة فهد تعبيرا عن طور من التغير الاجتماعي ، فإن تطلع مرزوق إلى الطابق العلوي ليس مجرد استرداد لحق صحيح أو مزعوم ، ولكنه إعلان عن استهداف المجتمع لطور آخر من التغير .

وتنال مريم اهتماما واضحا من المؤلف ، وتبلغ درجة من الوضوح كبيرة بحيث لا نجد حاجة إلى تأول كلماتها ، ولعل مرد هذا الاهتمام أن موقفها وسلوكها ونظرتها للأمور يمكن أن تكون محصلة نهائية استقطبت جميع المواقف للشخصيات الأخرى . ففيها قوة الاعتراف بالواقع مهما كان نصيبه من الأخلاق أو انعدامها ،

والقدرة على تجميل الانتهازية بحيث تبدو مثالية ، وفيها الأنانية والنزعة الفردية والتسلط ، كل ذلك في إطار من الحسية الضارية التي تأخذ عندها صورة الحرمان الجنسي النابع من إحساس عميق بالهوان ليقينها بقبح شكلها ، يقترن بإحساس ماسوشي في تعذيب النفس بسماع هذه الحقيقة المتيقنة والتلذذ بالعذاب ، يمازجه إحساس سادي بالتلذذ بإكراه الآخرين[1] . وهذه التركيبة شائعة بدرجات متفاوتة في باقي الشخصيات : **فهد وخليفة ووفاء ومرزوق** .

من أول دقيقة في المسرحية نجد أنفسنا أمام شخصيتين ليستا على وفاق (وهذا غير القول بأنهما شخصيتان مختلفتان ، فبينهما تجانس في كثير من الصفات) : مريم تقرأ في كتاب ، وخليفة يأكل ، وهي تقرأ بهمهمة هادئة ، وهو يأكل بصوت عال . وسنرى بعد قليل من ملامحهما المعلنة ما يؤكد أهمية هذا الفارق في مشهد الافتتاح ، غير أن الوفاق المفتقد يسفر عن نفسه بشكل شامل يتجاوز الاختلاف حول الموضوع المقروء الذي لم يكشف عنه ، واكتفى خليفة بوصفه بأنه معقد ، وهذا يعني أنه قرأه ، وأنه كان يتمنى ألاّ تقرأه زوجته . ويتجلى هذا الاختلاف الأساسي في هذا الحوار :

خليفة : (يشير إليها) شفت اشلون حركة ايدك غير طبيعية .
مريم : (تفتح ستارة الشرفة)
خليفة : هذى حركة تنفيس من الضيق اللي حصلتيه في الكتاب .
مريم : هذى حركة تنفيس من الضيق اللي حصلته فيك .
خليفة : ليش ؟
مريم : القمر غافي والمساكريه .
خليفة : بالعكس .
مريم : هالمسا قاتم . يذكرني بالليلة اللي ماتت فيها جدتي . يذكرني بعيونها اليابسة ..

١- الماسوشية Masochism شعور باللذة الجنسية نتيجة للتعرض للألم الجسدي - أما السادية Sadism فالتلذذ يأتي من إنزال الألم بالآخرين .

خليفة : بالعكس . شوفي النجوم ترقص .

مريم : بتهيأ لك . شواهد العثور أهي النجوم .

خليفة : ما أشوف قبور في السما .

مريم : لأنك ما تشوفني .

خليفة : احنا قريبين من بعض يا مريم .

مريم : لكن بيننا مسافات . (ص ٥٩) .

صراع على الوصاية ، كل منهما يحاول أن يمارسه تجاه الآخر ، فيتكرر القول « بالعكس » وينقلب المعنى أكثر من مرة ، وتختلف تجربة الماضي ، فيرى أحدهما في النجوم شواهد قبور في السماء ، ويصطنع الآخر التحرر من ماضيه ويعيش لحظة من السرور الزائف ويدسها على الآخر مدعيا أن النجوم ترقص ! ! ورغم القرب المكاني فبين مريم وخليفة مسافات ، لأن ما بينهما ليس أكثر من صفقة محددة يعرفان أنها موقوتة . ومريم واضحة لنفسها تماما ، ولذلك فإنها حين تلقي على زوجها سؤالا محرجا تعرف جوابه ، لا تهدف إلى أن تقدم إلينا معلومات جديدة عن نفسها ، مع أن السؤال يخصها ، ولا عن زوجها ، لأنها على يقين من حقيقته . إنها تتلذذ بتحويله إلى مهرج فاقد الشخصية ، يتهافت إلى أقصى درجة لكي يحافظ على استمرار زواجه منها ، وإذ تتأكد أنها تبادله الحاجة إليه ، وأن الجدوى العملية لسؤالها غير واردة لأنها مصممة على الابقاء عليه مهماكان الجواب ، فإنه لا يبقى إلاّ تلذذها بتعذيب نفسها حين تتلقى إجابات تعرف أنهاكاذبة ، ولكنها المهرب الوحيد لها :

مريم : أنا حلوة والاّ لأ ؟

خليفة : ليش ؟

مريم : سؤال جاوبني عليه بمنتهى الصراحة .

خليفة : أنا أحبك .

مريم : هذا مهو مهم .

. . . .

مريم : جاوبني على لحظة من مليون . فكني (أرحني) من لحظة قتل .
خليفة : فكيني من لحظة إحراج .
مريم : معناها قبيحة . أنا أدرك حقيقتي . إذا جاملوني الناس المنظرة (المرآة) ما تجاملني ! ! (ص ٦٠) .

ثم تعلن بكل بساطة أن نقطة ضعفه توازي نقطة ضعفها ، وأنهما لذلك يتعايشان ، وأنها « واثقة من إنك تبيع عليّ مشاعر » و « أنا راضية بالشيْ هذا » (ص ٦١) وتسمي ما بينهما « صفقة » وإن لم تكن فيها أوراق (ص ٦٢) .

إن هذا القبح العضوي والإحساس المدمر به لدى فتاة في الثلاثين لم يلتفت إليها رجل ، وتسخر من شكلها النساء (ص ٦٢ ، ٧١) قد ولد الأنانية وعدم الثقة في الآخرين ، وجعل من مريم مجرد فتاة بائسة تعرف أن زوجها لا يريدها ويكذب عليها في لحظة ، ومع هذا فإنها تنفق عليه بسخاء من أجل الحفاظ على المظهر الاجتماعي ، حتى يقال إنها متزوجة بهذا الشاب الجميل فتحظى باحترام الفتيات ، وحتى ترضي حرمانها الجنسي ، وهو أساس تعلقها به . وهذه الإضافة (القبح الواضح الملح على صاحبته) وهذا الربط (بين قبح الفتاة ونهمها الجنسي تجاه زوجها) من أهم ما أضافته المسرحية لشخصية مريم في « المخلب الكبير » الفصيحة ، فإنها إذ تعارض أباها في دعوتها إلى تطليق زوجها لأنهما معا « أسرة توجها الوفاق والوئام » (ص ٥١) وأنه أحب الناس إلى فؤادها ، تستبعد نفسها أن تكون طرفا في الصراع ، وتجعل منها سببا من أسبابه وحسب . إن مريم في « الطين » قد حملت من القبح ما استخرج دفائن القبح في نفوس الآخرين ، وتعبيرها عن مرضها النفسي بصراحة قد ألقى الضوء على مساحة الخريطة الأسرية بكاملها وكشف ما ينتشر فيها من المرض . تقول لزوجها : « رغم قذارتك أحبك ، لأن فيني من قذارتك » وهي هنا تعكس القول وتجعل من السبب نتيجة . إنها تعبر عن قبحها بأنه غلاف قبيح ، ولهذا اشترت لنفسها غلافا جميلا تتجمل به أمام الناس ، وتقصد زوجها ، ولا تعبأ بأكاذيبه عن حبه لروحها ولمثاليتها وإنسانيتها :

خليفة : صدقيني . . انتي كل ما أملك في هالدنيا .

مريم : مهو أنا يا خليفة .

. . . .

القذارة اللي أحملها من هالدنيا اهي اللي تخليك تقول هالكلام . الثمن . ثمن الغلاف . قذارتي . القذارة تهز يا خليفة . عطني قذارتك . المسني . خل جسمي يرتعش . اشعل الذرات فيني . حطمني بقذارة .

. . . .

اقتلني ولا تروح . مزقني .

هذا السيل من « القذارة » قد انهمر في لحظة الخوف من الفقد ، وقد اقترن أو تحول هذا الخوف إلى هياج جنسي يطالب بالتعويض ، وهنا تمتزج السادية بالماسوشية . فليس للقهر طريق واحد هو الضرب ، بل العنف والتلذذ بالعجز يدخل في إطار هذا المرض النفسي ، وعلى هذا التفسير يحمل صبر مريم على زوجها شهرا كاملا دون أن تكاشفه بأنها تعلم وترى بنفسها خيانته لها مع وفاء ! ! إن غضب مريم على خيانة زوجها ليس غضب الأنثى لحبها أو لكرامتها ، وهو الشعور الطبيعي المتبادر ، لقد كان غضبا هادئا متعقلا يتزيىّ بالمثالية الأخلاقية ، فيدفع بالشخصية الواضحة – شخصية مريم – إلى الزيف ، لتتعرى نفسيا وتصير أكثر وضوحا . يزعم خليفة في دفاعه عن نفسه أنه كان يلقى وفاء لموضوع بسيط ترغب في حله ، فكيف تفند مريم هذا الزعم الكاذب ؟

مريم : ليلة . ليلتين . مهو شهر . أي موضوع اللي ما ينحل إلاّ بآخر الليل وعند الحمّام ! شهر كامل وأنا متحملة العذاب من بشاعة فعلك . كل ليلة تقوم من الفراش وتروح لها . كل ليلة يصرخ هالبيت من خيانتكم الوسخة . اشذنبه أبوي . اشسوى فيك حتى تأذيه ؟

خليفة : إهي متعلقة فيني . ما ركضت وراها .

مريم : لكنها مرة أبوي . تفهم . يعني مثل أمي . السما تهتز من فعلك لما تخوني وياها . خوني . لكن لا تخوني وتخون أبوي . لا تخوني بأمي . (ص ٨٠) .

ليس هذا ردّ فعل الزوجة التي تحتكم إلى غرائزها الأنثوية الصحيحة ، وليس هذا ردّ فعل المرأة التي تدفع ثمن ما تحصل عليه من حب زوجها ومن ثم ينبغي أن يكون حكرا عليها . وإذا كانت الليلة الواحدة تقدم دليل الخيانة فلماذا انتظار الشهر ؟ وإنه لأمر يدعو للسخرية أن تذكره بأبيها ، لأنها تعرف أن الودّ مفقود بينهما . ولا يبقى إلاّ أننا أمام حالة مرضية ، إذ استمرت ترقب زوجها وهو يتسلل من فراشها لمن هي في مقام أمها –كما تزعم– شهرا كاملا ، ثم لم تفصح عن مصدر عذابها حتى كان زوجها هو البادئ ، إذ ضربها حين وجد شيئا من الفتور في إقبالها عليه (ص ٧٩) فهل كانت تعيش متعة بطريقة ما ، وهي تشهد تحركات الليل التي تلوث أركان الأسرة الأربعة ؟ وعلام يدل قولها : « ليلة . ليلتين . مهو شهر » ؟ يربط سليمان الخليفي (في أطروحته ص ٧٦) بين هذه العبارة وعبارات أخرى ومواقف تعطي مغزاها ، في إطار عام خلاصته تفريغ هذه المواقف من محتواها الأخلاقي ، فحين يعرف فهد أن زوجته وفاء تخونه مع السائق ، فيكتفي بصرف السائق ، فحين يرى مرزوق أجواء الريبة والجريمة فلا يتصدى للمريب أو المجرم إلاّ إذا فكر في الاستيلاء على البيت والثروة ، وحين تصمت مريم عن خيانة كاملة شهرا كاملا ، وتعبر عن تسامحها بالليلة أو الليلتين ، فإن الجميع –كما يقول الخليفي– لا يريدون من الأشياء إلاّ أن تتوقف عند حد ، لتكتسب العقول راحتها من القلق . حقيقة إن الأحداث تمثل أساسيات في نسيج العمل ، ولكن المعرفة هي من مصادر الشقاء في دراما هذه المسرحية .

بعد هذه الجولة في دخيلة مريم ، هل يمكن أن نلقي عليها نظرة من بعيد لنستكشف موقعها العـام ؟ .

لقد كان أبوها فهد من رجال البحر ، عاش شقاءه العظيم وكفاحه . ثم نزل إلى السوق ليجمع ثروة ، وقد جمعها بالفعل ، ولكنه فقد في سبيلها الكثير : هجر زوجته أو هجرته ، وتوزعت بناته عند أخوالهن ، ولم يبق له من أسرته غير الثروة ، ومريم ، وهي في قبحها وقوة الواقع المادي الذي تعبر عنه تجسّد هذه الثروة في شكل إنساني . مريم هي الثروة ، هي الطمع المتحدي للطبيعة والقدرة

الذاتية ، وحين تأخذ وفاء – الشابة الجميلة – مكانها في البيت زوجا لفهد ، فإنها لا تصير معادلا للقبح ، بل فضيحة له وإشهارا للماضي العاجز من خلال الحاضر الملوث . وبهذا تصير مريم ووفاء وجهين لشخص واحد هو خليفة ، وقد ارتبط رسميا بالقبح المعلن ، وعاطفيا بالقبح الخفي ، إذ جمع بين القبحين ، ويصير الثلاثة تجسيدا لنفس واحدة ، ماثلة في « فهد » ، فثروته « القبيحة » هي التي أغرته بحيازة الحسناء الشابة ، فكشفت عجزه ، وثروته ذاتها هي التي اجتذبت خليفة ، وعاش يزيف حبه لمريم ، ويغازل وفاء لنفس الغرض وهو الوصول إلى الثروة . وارتباط الثلاثة بفهد يؤكده ما نجد من تطابق في المنزع الأخلاقي بينه وبينهم : موقفه من مرزوق ، يحتفظ له بذكريات الحلم الرومانسي ، ولا يعبأ به على مستوى الواقع إلاّ إذا كان بحاجة إليه ، وطريقة معالجته لزلات زوجته مع عشاقها لا تختلف عن طريقة معالجة مريم لما شاهدت من خيانة خليفة ووفاء ، وموقفه الجاحد من زوجته الأولى وبناته المبعثرات عند أخوالهن لا يختلف عن موقف مريم من أمها وأخواتها ، تكتفي بمجرد الذكر دون أن تتحرك نحوهن رغم أن كل الظروف المحيطة والمتوقعة تشير إلى أهمية هذا التحرك بالنسبة لها بالذات ، وحرصه على واحتفاظه بوفاء رغم يقينه بخيانتها تشاركه فيه ابنته مريم التي تداري شماتة المجتمع إذا ما هجرها خليفة ، ومن ثم ترضى بأي ثمن لتحتفظ بجسد البنات لها على زوجها الجميل حتى وإن خانها كل ليلة . وعبادة خليفة للثروة ، واستهانته بالخيانة ، وتحلله من الروابط ، وجماله الظاهر وقبحه اللامحدود في الباطن ، يجعله صورة من فهد : الثري الذي سيدمره ثراؤه ، الثري الذي استمد ثروته من أكل لحم مرزوق وأمثاله . المسرحية إذن هي : رحلة فهد من الفقر إلى الثراء ، وحين انتهى فهد انتهى بموته دور الشخصيات الأخرى تماما ، وانتقل الثقل إلى محور آخر أو موقع آخر .

إذا كان من المستطاع قبول تقديم الدكتور علي الراعي لمسرحية « المخلب الكبير » المعدلة بقوله إن صقر الرشود – في هذه المسرحية – لا يزال مشغولا بهموم الأسرة الكويتية المعاصرة ، وخاصة هموم النساء فيها عامة ، والبنات على وجه

الخصوص (المسرح في الوطن العربي ، ص ٤٠٥) ، إذ أمكن قبول هذا القول بشئ من التحفظ ، فإنه لا يمكن بأي حال وصف « الطين » بأن الكاتب يعالج فيها « أيضا » مشكلة النساء الشابات بإزاء الرجال الطاعنين في السنّ !! (المسرح في الوطن العربي ، ص ٤٠٧) ، ولسنا بسبيل مناقشة تعارض هذا التصور لموضوع المسرحية مع قول آخر (ص ٤٠٩) يؤكد أهمية مرزوق ، وأن كلماته المحتجة هي التي ترتفع بالمسرحية درجات في سلم التعبير . الذي نريده أن الانخداع بالمساحة التي تحتلها المرأتان في المسرحية يضلل أهداف الكاتب ، ويلغي شخصية مرزوق صاحب الجملة العنوان ، والباقي على خشبة المسرح بعد الختام . بل يلغي فردانية فهد ، الذي كان بداية المأساة .

إن فهدا – شأنه شأن سائر الشخصيات – يعرف كل شئ عن الآخرين . يعرف أن زوجته تخونه ، وأن ابنته مصممة على الاحتفاظ بزوجها رغم كراهيته لهذا الزوج وخوفه منه ، ويعرف أن خليفة يخدع مريم ولا يحبها ، ويعشق وفاء لمأرب . ولكن . . بقيت شخصية لم يشغل نفسه بالتفكير في دخائلها أو تفسير كلامها أو قراءة وجهها . وبقي حكم واحد متميع بين عشرات الأحكام الباتة الجازمة . هذه الشخصية هي مرزوق ، والحكم هو : هل الدنيا تغيرت وتتغير ، أو لم تتغير ؟ وأحسب أن الربط بين هذين العنصرين يضفي على تطور حياة فهد من الفقر إلى الثروة أهمية ووضوحا .

يقول عن نفسه شاكيا لمرزوق ، الذي يحمل إليه زجاجات الدواء :

« ها الأيام المرض ما قام يبيّن على وجه الإنسان . ياكل فيه من الداخل . حتى المرض صار خبيث . ما تقدر تعرف المريض من الصاحي . ما تقدر تعرف المريض من الصاحي » . بعد قليل سيقول فهد إنه لا يعاني من مرض واحد ، لأنه « فيني عائلة أمراض » والتعبير بالعائلة ليس عبثا ، ولكن : هل اعتبر « مرزوق » من العائلة ؟ . يفطن فهد لألوان من التغير ويعجب منها ، ويعمى عن ألوان أخرى وهي أحق بالعجب !! كان يغوص دون أن يخاف جراجير (أسماك القرش) البحر ، واليوم يتملكه الرعب على اليابسة ويهذي في نومه ، ويذكر فهد التعليل

دون أن يربط ، فيعجب كيف تهاون حتى خرجت وفاء مع السائق ولا يستطيع ردها ، وكيف تزوجت ابنته من شخص منحط -كما يصفه- ولم يستطع منعها ، وكيف انتهى الوضع إلى أن كرهته امرأته الأولى وتشتتت بناته ؟! ويرد مرزوق بعبارته الأثيرة : « الطين صار اسميت » اختفت الطبيعة أمام زحف الصناعة ، وتحجرت المادة الحية ، بل مادة الحياة الأولى ، وصارت المال فقط دون غيره .

وإذن : لقد تغيرت الدنيا باعتراف الطرفين ضمنيا في إطار هذه المقارنات بين ما كان وما هو كائن . بل إن فهدا يعترف « لفظيا » بالتغير : « ما تعرفين إن البيت تغيّر ، انقلب فوق تحت » (ص ٦٩) ويعترف به مرزوق أيضا (ص ٦٦) . ولكن هذا الاعتراف الشامل يتخلف عن مرزوق ، أو يتخلف عنه مرزوق :

فهد : الدنيا ما تغيرت . اهدومك اللي تلبسها قبل ما تغيرت يا مرزوق . البرد ذابحك إلى الحين .

مرزوق : لأني ساكت .

فهد : اشمعنه ما تتكلم ؟

مرزوق : اتغير .

فهد : اشحقه ما تتغير ؟ (لماذا لا تتغير) ؟ .

مرزوق : لأنكم ما تبوني أتكلم . (لأنكم لا ترغبون في أن أتكلم) . (ص ٦٦) .

تغيرت الدنيا أو لم تتغير ؟ تلك نقطة قلقة ، لا تخص فهداً وحده ، ولا تقف عند حدود هذه الأسرة ، بل إنها ليست قضية المجتمع الكويتي دون غيره . إنها قضية العقل العربي والنفس العربية في مرحلة محدودة من مراحل سرعة إيقاع التغيّر الاجتماعي . والمعروف بالتجربة أن السرعة اللامتناهية تبدو كالتوقف عن الحركة بالنسبة لمن يعايشها من الداخل . ولهذا اختلط الأمر على فهد - رجل البحر القديم - اختلط لشدة التغير ، فوقع في السذاجة ولم يسأل نفسه كيف يبقى مرزوق وحده في ثيابه القديمة . والحقيقة أن مرزوق لم يكن في ثيابه القديمة ، كان قد تغير ، تغير ولاؤه للسيد القديم ، ولم يعد يقبل انتظار المصير الذي لاقاه

جده وأبوه ، لا يريد أن يكون طعاما للنفط بعد أن كانوا طعاما للأسماك ، ولكن الآخرين الغارقين في المال والجنس لا يريدون أن يسمعوا ما يكرب آذانهم المشغولة بشهواتهم . ولا يعني الصمت أن القضية قد حلت لصالحهم . . إن التغير قانون وجودي لا يستطيع اعتراضه أحد ، وإذا كان هناك من يضاعف من فاعليته فإنهم الذين يقومون بذلك من قصور رؤيتهم . إنهم الجناة والضحية . وهذا هو الجانب المأساوي الباقي في هذه الدراما العائلية ذات الوجه الاجتماعي والمغزى الحضاري الخطير . ولا نظن أن الرشود كان راضيا عن الصراع ، أو كان موافقا على نتيجته . ليس مرزوق مجرد عامل مضطهد يطلب الإنصاف من ظالميه ، ويقف عنده . إن مرزوق يطلب كل شيء ، هو الوجه الأسود لما يطلبه خليفة ، فقد كان هذا على سوئه وفساده يرضى بالمشاركة ، يعطي ليأخذ ، وكانت الأطراف الأخرى تتعامل معه على القاعدة ذاتها . أما مرزوق فهو على يقين من أنه أعطى طويلا ولم يأخذ غير الأسمال ، ولهذا فإنه قد توقف تماما عن العطاء ، وقبع ينتظر أن تسقط الثمرة المعطوبة في حجره دون جهد ، لا يعترف بحق أحد آخر في مشاركته ، حتى الوريث الطبيعي لرجل عاش عمره يجمع الثروة ، إلى أن فقد الإحساس بالزمن ، الذي يحكم الثروات وأصحابها .

الفصل التاسع

الحصار بين حواجز متعانقة

مسرحية « الحاجز » - أو الملاّلة[1] - كتبها وأخرجها صقر الرشود ، وعرضت في ابريل ١٩٦٦ ، وهي آخر مسرحية كتبها منفردا ، في أعقابها أعطى نشاطه أو أكثره للإخراج المسرحي ، وترك التأليف ، إلا أن يكون بالاشتراك مع صديقه الكاتب المسرحي عبد العزيز السريع ، و « الحاجز » أول مسرحية سعى مسرح الخليج العربي إلى عرضها خارج الكويت ، وقد عرضت أولا في بغداد ، في صيف العام نفسه ، ثم عرضت في القاهرة ، وقد حظيت بقدر مناسب من احتفاء النقاد واهتمامهم . ولكن بعد إدخال تعديل أساسي على النص ، فقد شاهدناها على خشبة مسرح كيفان في ثلاثة فصول ، وقد شهدتها القاهرة وبغداد في فصلين . . لقد استغنى تماما عن الفصل الثاني . والطريف حقا أن هذه المحاولة التي تهدم مسرحية محبوكة ، لم تمسّ كلمة واحدة من الفصلين الأول والثالث ، لا بالحذف ولا بالإضافة ، ولا بالتقديم أو التأخير ! ! وكل ما حدث من تعديل على النسخة المحفوظة بإدارة المسرح أن الفصل الثاني قد اختفى ، ثم شطبت كلمة « الثالث » وكتب فوقها « الثاني » ، وبذلك صارت المسرحية من فصلين ، دون أى تعديل في ثنايا الفصل ، وفي هذا ما فيه من ضعف الرابطة والتزيد في الشرح والتوضيح . سنهمل المحاولة الأولى ما دام الكاتب قد تنكر لها[2] ، ونهتم بالرؤية الثانية ذات الفصلين .

١- الملاّلة : جفنة أو سلة تعلق في السقف وتوضع فيها الأشياء التي يخشى عليها ، فتظل معلقة بعيدا عن الأرض .

٢- لم نفعل ذلك مع « المخلب الكبير » في نصها الفصيح لأنها نشرت في كتاب ، واعتبرت عملا مستقلا قائما بذاته ، حتى وإن انقسم فيما بعد إلى عملين مستقلين .

حكاية المسرحية – باختصار شديد – عن أسرة تاجر موسر تكتشف أن ابنتها الكبيرة « موضي » على علاقة حب بشاب يدعى « على الخراز » ، ونشاهد من أحوال هذه الأسرة ما يؤكد أن الحب ليس ممنوعا ولا مستهجنا ، ولكن يحول دون موافقتها على تزويج موضى لعلي . أنها « منذورة » لابن عمها ، أى موعودة بخطبته منذ كانا طفلين في المهد ، وأن الفتى « على الخراز » بيسرى ، لا ينتمي إلى قبيلة ، في حين أن حمود العود – والد موضي – رجل أصيل ! وهذا عائق أقسى من العائق الأول ، فليس يشفع للشاب ثراؤه وخلقه، ما دام لا ينحدر من أصلاب قبيلة معروفة . وقد تحددت مواقف أفراد الأسرة : الأب : حمود العود ، والأم : نورة ، والابن الأكبر : فارس ، والأخت الأصغر من موضى : عواطف ، تحددت مواقفهم جميعا من هذا الفعل الرئيسي ، ولكنها عبرت عن نفسها في انعكاسات شتى تتصل بقصة الحب بشكل مباشر أحيانا ، وغير مباشر في أحيان أخرى ، مما أغنى فكرة المسرحية . فعلى الرغم من صلتها الموضوعية بأول مسرحية كتبها الرشود – « تقاليد » التي كان موضوعها زواج الشاب الأصيل المثقف من فتاة بيسرية يحبها ، وتمام هذا الزواج على الرغم من معارضة أسرة الفتى وانقسام أسرة الفتاة بين التأييد والمعارضة ، فإن « تقاليد » ظلت محصورة في نطاق قضية « الأصيل والبيسري » – كما نوهنا من قبل ، في حين تجاوزت « الحاجز » هذه الحادثة العاطفية المحددة إلى دلالات اجتماعية ذات طابع شمولى ، لا يخص هذه الأسرة ، ودائم لا يتوقف عند مرحلة شأن هذه التفرقة بين الأصيل والبيسرى . « فالملالة » – هذا الشئ المعلق بين السماء والأرض لا يمكن أن يستمر في عزلته الغريبة ، لا بد أن يستقر ، وكما نرى فإن هذا المعنى يتجاوز الأسرة صاحبة الشأن في قصة الحب ، بل يتجاوز هذا القطاع من المجتمع الذي تشغله علاقته بقطاع آخر ، إلى المجتمع كله ، المعلق بين القديم والجديد ، لم يحدد موقفه ولا يستطيع أن يحدده .

وتنطوى هذه المسرحية على أكثر من حاجز – كما أوضح العنوان الذي آثرناه لهذا الفصل – بعضها يقسم المجتمع إلى أصيل وبيسرى ، وبعضها يقسم

المجتمع قسمة أخرى إلى جدد وقدماء ، أو مجددين ومحافظين ، أو شيوخ وشبان . وهناك حواجز أخرى متوارثة بين مجتمع الرجال ومجتمع النساء . وحواجز تختلف عنها ، وتقوم في النفس الإنسانية بين ما تتمنى وما تفعل ! !
والذي يثير الإعجاب حقا أن صقر الرشود استطاع أن يمزج كل هذه الانقسامات في بناء أسرى واحد ، وحول مشكلة واحدة رئيسية ، وأن يخلق بينها من أنواع التكامل والاستدعاء بحيث تبدو منطقية تماما في المواقف التي تبرز فيها ، منسوبة للأشخاص الذين يعتنقونها .

« الطب اللى فينا زماننا » عبارة يقولها الأب ، موضحا لزوجته أسباب هدوء وانضباط ردّ الفعل عنده بعد أن علم بأن ابنته ذهبت إلى حبيبها وقابلته في بيته ! ! أوشكت الزوجة أن تتهم ابنتها – على سبيل إثارة الأب – بأنها وضعت طبا (دواء) لأبيها في طعامه ، يكفه عن الثورة والغضب المعهودين فيه من قبل . . ويرفض « حمود العود » هذا القول ، ويرجع إلى « الزمان » أو « زمانه » كل ألوان التغير إلى الأحسن أو إلى الأسوأ . إن الطب « بمعنى الدواء أو المادة المؤثرة » يصنع العلة ، ويبرئ منها . وكذلك سيفسر حمود أكثر ما يواجهه من معضلات الاعتقاد ، ويكفي ما سنراه من أنه لا يرى في « الأصيل » شيئا يميزه عن غيره ، ولكنه – مع هذا – لا يستطيع أن يسلم بوحدة الحقوق . . هذا الشعور المستعلى – رغم عدم قيامه على أساس مقنع لحمود – فإنه يجد نفسه مشدودا إليه ، ليس لمجرد أن أسرته لن توافقه على تخطى التقاليد ، وهو العذر الذى أبداه ، ولكن ، أيضا ، لأن الزمان قد حفر في إحساسه هذا الشعور بالتميز قبل أن يبلغ الوعي الذي يعينه على مناقشة ما يلقى إليه من قيم البيئة وأعرافها الثابتة .

إن حمود العود – الأب – شخصية غنية بالحيوية ، بالفكر والخيال معا ، وهو أقرب الشخصيات للمعاناة الإنسانية الواقعية ، البعيدة عن الإسراف في الشطحات الرومانسية التي نجدها عند موضي ، أو التسطح الساذج الذى نلحظه عند فارس ، فضلا عن الفتاة الصغيرة – عواطف – التي تبدو تصرفاتها أصغر

كثيرا من سنها ، وتبدو مواقف الأسرة من تصرفاتها مؤكدة لهذا الأمر . حمود العود تاجر ، على الطريقة القديمة التي تؤمن بأن البركة في البكور ، وقد ركب البحر إلى الهند وافريقيا شأن الغالبية مـن أبناء جيله المكافح ، ثم جاء عصر الوكالات التجارية وأعمال المقاولات فانتقل إلى الثراء ، وحقق أرباحا طائلة في مدة وجيزة ، دون خبرات عملية واسعة تقنعنا بأنه يملك عقلية مليونير :

فارس : إن شاء الله . لك نية تشتري الخمسين قسيمة ؟ .

حمود : بحيل الله . أول الله .

فارس : وإذا خسرت ؟ .

حمود : خسرت ! ! شفت هالمخطط . فيه نص مليون ربح . بست أشهر تصير بجيبـي . . . . .

فارس : أكيد أنا فاشل بالتجارة . والا هذى ما هي تجارة . لعبة . اشلون (كيف) يضمن نص مليون ربح وبست أشهر بعد ؟ .

ليس هذا هو مصدر العجب الوحيد الذي سيبديه فارس تجاه ما يجرى في مجتمعه ، وقد تجاوز الأمر في هذا المثال اختلاف نظرة جيلين إلى الشيئ الواحد ، ليس حمود العود هنا ممثلا لجيل ، وإنما لنمط من الحياة والكسب ، وواضح أنه نمط غير مفهوم ، أو غير مقنع أمام منطقية الجيل الجديد ، ليس باعتباره جديدا ، بل باعتباره مثقفا . وقد صدر الرفض – بالمقابل – من الأب تجاه ولده : « تعلمت التجارة خمس سنين يا ولدى وبعدك ما عرفت كوعها » . وسنزداد عجبا ، أو سنجد تفسيرا للمفارقة حين نعرف أن « فارس » تعلم التجارة في انجلترا ! ! .

ليس من الصواب أن نقول إن حمود العود صنع على شاكلته ليؤكد المفارقة بين الجيل القديم والجيل الجديد ، أو حتى أنه يمثل الجيل الذي لم يعـد مقتنعا بمبادئه القديمة ، تلك المبادئ التي لم تخضع للتمحيص أو التساؤل ، وجاء الجيل الجديد ليكشف أمامناكم هي هشة وتنطوى على تناقض . إنه يتجاوز

هذا كله ، ليعبر في بساطة متناهية ضللت ناقدى المسرحية وخدعتهم ، عن السوية الإنسانية التي رسخت قدماها على الأرض ، وشخصت عيناها إلى النجوم[1] ، فتعيش تجربتها بين الواقع والأمنية التي تسفر عن نفسها أحيانا ، وتتحور في أشكال شتى أحيانا . حين يضع فارس يده على محور رئيسي من محاور المسرحية ، وهو ما بين الأجيال من فقدان الثقة والعجز عن التفاهم تحمل كلماته معنى الامتهان للأسلاف ، ولا يوافق الأب بالطبع ، ويشتم ولده ، ثم يمسح الإهانة بطريقة حانية لم يصل الابن إلى عمقها الروحي :

فارس : اللى أفهمه تعتبره خرابيط (لغو وعبث) . واللى تفهمه انت أعتبره أنا خرابيط اهنيه (هنا) العلة واهنيه المشكلة . بينا شئ يفصلنا بالنصّ . . زمن . . مكان . . طوفه (جدار) ما ادري ، اهو اللي يخلي مفهومي يتحول في نظرك إلى خرابيط وبالعكس .

حمود : أنا اللي أفهمه ما هو خرابيط يا الثور . رح . رح . وأنا أبوك خلص المعاملة .

« وأنا أبوك » تعبير شائع في اللهجة الكويتية ، يعترض كلمات الآباء وكبار السن إذا ما وجهوا النصح أو اللوم إلى من يصغرونهم ، وكأنها تذكير بأنه لا وجه للتهمة ، وتأكيد لعمق الحنان ، حتى وإن كان ظاهر القول غير ذلك . غير أن للكلمة دلالة ضمنية تتصل بالتجربة ، ومفهوم التجربة في تراثنا العربي وأعرافنا الاجتماعية : « أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة » . « اللي يعيش ياما يشوف . واللي يمشى يشوف أكثر » . « الزمن معلم » . « اللي معلمتوش أمه وأبوه تعلمه الأيام والليالى » . « من علمني حرفاً صرت له عبدا » . . سيل غزير من الإلحاح على أهمية « الزمن » في تعميق التجربة وترشيد السابق للاحق ،

١- جاء في الأساطير الإغريقية القديمة أن الإنسان صنع من التراب والماء على صورة الآلهة ، قامته إلى أعلى وعيناه إلى النجوم . ومغزى الوصف أنه متطلع لأن يعرف ، وأن يتجاوز المدى الأرضي الواقعي الذى استنبت منه .

وإشارة حمود العود محققة تماما ، فرق بين ألاّ يفهم ، وألاّ يستطيع ! ! وسنرى أنه كان على وعي بكل ما حوله ، ولكن الزمن المعلم هو نفسه الزمن المكبل ، الزمن صانع التجربة هو الذي يجعل الإنسان أسيرا لتجربته الخاصة . باستطاعتنا أن نتأمل شخصيّتي البنتين : موضي وعواطف . الكبرى التي استمرت في التعلم وتوشك أن تنهي المرحلة الثانوية[1] وتتميز بالرزانة والانضباط ، والصغرى المشغولة دائما بالحديث عن الرقص (لعلها الجيل : جديد الجديد ، إن صح التعبير) الباحثة عن الغزل ، ثم نرصد موقف الأب من كل منهما . في البداية لا يخالجنا شك في تسامحه مع الطائشة وثقته في فهمها وأن طيشها يقف عند الحد المأمون ، في حين أن حديثه إلى الأخرى يتسم بالتحفظ والبرود ، مع أنها إلى تلك اللحظة لم تكن قد خرجت على إرادته . في المشهد الأول نرى عواطف منهمكة في مكالمة تليفونية مع من تدلله منادية « يا خنفوس » ، ويكشف حديثها الهامس معه عن ذكاء محدود وغرور لا محدود بالثروة والدلال ، وحين تفاجأ بدخول والدها تخترع اسم صديقة تزعم أن المكالمة كانت معها : ثم نفاجأ بأن الأب قد سمع الحوار كاملا عبر الفرع الآخر للتليفون . فماذا كان ردّ الفعل تجاه ابنته المراهقة ؟ قرصة في الأذن رغم أنها « لا عين تنكسر ولا وجه يعرق » ، وتنزلق الكلمات نحو التسامح بسهولة حين يعرف أن الفتى – على الطرف الآخر من التليفون – ولد عبد الله الفايز ، فهو ابن جيرانهم القدامى حين كانت الأسرة في منطقة الشرق ، ويأتي التحذير هادئا يكتفي بتذكيرها بأنها « بنت ناس كبار ، ومن حمولة (أي أسرة عريقة كبيرة تنحدر من قبيلة) لها حسّ ورسّ ، معروفة بالديرة كلها » فإذا ما قالت الفتاة بجرأة غير معهودة بالنسبة لتركيب الموقف وعمرها الزمني إنه يحبها ويريد أن يخطبها ، كان الجواب : « إن كان ولد عبد الله الفايز . والنعم وثلاث أنعام » . هكذا يتم القفز فوق المخالفات ما دامت نقطة الوصول صحيحة ، فالفتى الذي يحب ابنته أصيل مثلهم ، هو كفئ لها . ويبالغ الأب في تدليل عواطف ، فيختم

١- إلى تاريخ عرض المسرحية لم تكن جامعة الكويت فتحت أبوابها بعد ، إذ تم ذلك في سبتمبر ١٩٦٦ .

حواره معها بأنها ينبغي أن تعيش هي وزوجها القادم في رعاية أبيها وفي بيته ، لأنه لا يستطيع أن يستغني عنها ! ! هكذا يمضي حمود العود بعيدا عن قيمه الثابتة وأعراف عشيرته إذا ما واجه ابنته المدللة التي رفضت المضيّ في التعليم لأنها غنية وليست بحاجة إلى أن تتعلم ! ! في حين تختلف البداية تماما مع الابنة الهادئة ، أو العاقلة كما يصفها أبوها فيما بعد ، فما تكاد تدخل الغرفة وتشارك في الحوار الدائر بين أخيها وأبيها حول مفهوم التقدم ، وهل تعليم فارس لأخته عواطف الرقص يعتبر مسايرة للتقدم المزعوم . ما تكاد موضي توافق أباها على أنه « مو من طق طبله قلنا احنا قبله »[1] حتى يجبهها :

حمود : تكذبين ، مهو من قلبك .

موضي : اشحقه ؟ (لماذا) ؟ .

حمود : ما يعلمك هالسفلة الرقص ؟ .

موضي : لا

حمود : حلفي (اقسمي . احلفي) .

موضي : والله العظيم .

هنا تبدو المفارقة قاسية جدا ، إذ تستحق كل منهما أن تأخذ مكان الأخرى في هذا الموقف . ولكننا حين نمضي في قراءة المسرحية سنجد الأب لا يستمر على نفس الوتيرة بالنسبة للفتاتين . من الصحيح أن قصة حب موضى وعلى الخراز ستشغل اهتمامات العائلة وتصير موضوع حوار مستمر بين حمود وزوجته نوره مما يغطى على اهتمامه بعواطف استمرارا لهذا التدليل الذي نلحظه في البداية ، غير أن موقفه مع سلبيته في مناصرة حب موضي ، قد تخلى كثيرا عن حدته تجاهها ، فأصبح يصفها بالتعقل ، ويذكر أمه بالرحمة والخير من خلال ابنته سميتها (التي سماها على اسمها) وحين علم – في مفتتح الفصل الثاني أن ابنته ذهبت لزيارة حبيبها في ديوانيته ، فإن رد فعله في هدوئه وتدبره

١- مثل يضرب لمن يقلد دون تمييز .

يذكرنا بموقفه من مكالمة عواطف في بداية الفصل الأول ، وإن يكن بعيدا عن روح المداعبة والمرح التي تحلى بها هناك ، والكاتب محق في هذا ، إذ من الصعب أن يواجه أب ما يواجهه حمود ويعتصم بمرحه في بيئة تعتبر ذكر اسم المرأة عيبا لا مبرر لاقترافه . ليس باستطاعتنا أن ننزع الخلاصة ونعمم معناها المجرد على حمود العود ، فنقول إنه لم يناصر الحب الشريف ، ولم يحقق رغبة ابنته المتزنة ، فالفتاة وقصتها كاملة جزء من إنسانية حمود الفياضة بإرادة الخير لنفسه وأهله والآخرين ، ولكنه لا يستطيع أن يمارس منح الخير بدون قيود إن لم يفرضها على نفسه فرضها الآخرون عليه . وحين نكمل قراءة سلوك هذا الأب تجاه عواطف سنجده في نهاية المسرحية يأخذ منها موقفا حازما ، ويهمل كلامها تماما ، ويلغي الحفل الراقص الذي كان ابنه يود إقامته في البيت ، وهو إذ لا يسمح بأن يختلط الرجال والنساء ويتخاصرون في بيته ، فإنه كان يجد الآثار المرفوضة لذلك متحققة سلفا في إصرار عواطف أن تشارك في الحفل ، وأن تنزل إلى حلبة الرقص ! ! .

باختصار ، نريد أن نقول إن عواطف تمثل جانبا من والدها ، وتمثل موضي جانبا آخر . الفتاة العابثة الجريئة المنطلقة ، تمثل حلمه بالتحرر ومبادرة الحياة والاغتراف من لذائذها ، والفتاة الرزينة تمثل واقعه المشدود إلى التقاليد الراسخة والقيم المتوارثة ، وحين تطلعت هذه إلى مجاراة الأخرى ومشاركتها جزءا من نصيبها الدافئ بحرارة الحياة ، فإنه عندئذ أحسّ بالخلل يتطرق إلى حالة التوازن التي يعيش راضيا في حمايتها ، ومن هنا كانت معارضته المستميتة التي لا يملك عنها حولا . إن محاولة موضي الزواج بطريقة لا يوافق عليها العرف الاجتماعي الطبقي أو القبلي ، ليست المحاولة الوحيدة للمخالفة من حيث المبدأ ، لكنها مخالفة كبيرة بحيث تلغي الحاجز بين الواقع والحلم بشكل قاطع ، ولم يكن حمود العود مستعدا لهذه المصارحة مع نفسه ، إنه يهمس بها ، وإذا تمادى صدمه اعتراض الآخرين ، فلا يلبث أن يتراجع قائلا إنه كان يتغشمر ، أي يهذر ويعبث . إن الفصل الثاني مهم جدا في الكشف عن

الرغبة الخبيئة في الخروج من ازدواجية الواقع والحلم أو الأمل ، ولكن جميع رغباته هذه توقفت عند أول خطوة ولم تستطع إكمال المشوار . قد يصنف « حمود » من الوجهة النقدية شخصية جاهزة ، غير نامية ، ذلك لأنه أسفر عن موقف متحفظ من قبول التقدم منذ البداية ، واستمر على موقفه حتى النهاية ، ولكن هذا التصنيف سيكون خادعا إذا ما تأملنا التموجات النفسية الداخلية الدقيقة التي تتحرك في أعماق فكره ، فتسفر عن جانب منها فيما يندّ من عبارات وأحكام ومداعبات لأفراد أسرته .

في منتصف الفصل الأول يردد الأب لابنه مقولة المجتمعات الشكلية المحافظة التي تفرق بين دور البنت ودور الولد في الخطيئة الواحدة[1] : « أنت يا ولدى سوّ اللى تبيه (اصنع ما تريد) . طق طبل . عنفص (اعبث) العب بيدينك ورجولك . ما تعيبنا . لكن البنات . لا . ما يحصل » لكنه مع هذا أنهى المسرحية برفض إقامة حفل في البيت يرغب فارس أن يجمع فيه أصدقاءه وزوجاتهم ، وفي هذا تراجع عن المقولة السابقة ، لكنها في اتجاه عكسي ، ألحقت الولد بالبنت وعممت الحكم . غير أن هذه الخطوة المتراجعة – وإن كانت تصدر عن ذات القلق من افتراق الواقع والأمل – لم تكن اتجاها ثابتا في أحكام الأب . حين علم برغبة ابنته بالزواج من على الخراز (غير الأصيل أو البيسرى) ثار غضبا لتميزه العرقي الذي يمنعه من أن يختلط « ويا ساير الناس » ، وهذه خيبة كبرى :

حمود : خملتها عودة (كبيرة) تبينا نضيع . بتسوينا مثل الحمام الدش اللي ماله أصل .

فارس : أصله دش .

١- لا يفرق الإسلام في الحكم الأخلاقي والعقوبة الشرعية بين الذكر والأنثى ، لكن العرف الاجتماعي في البلاد الإسلامية تختلف نظرته إليهما ، ومدى ما يتاح لهما من حرية سلوكية .

في إيجاز مذهل وتلقائية عجيبة دحض فارس القول بانعدام الأصل . فلا شئ ولا أحد بغير أصل . وهنا لعب ذكي باللغة ، لأن ما يريده حمود من « الأصل » غير ما يريده فارس ، ومع هذا فقد كانت هذه المفارقة بين نسبة الحمام لأصل ، وإنكار أصله في نفس الوقت ، أول ضربة توجه للمبدأ ذاته ، فلم تمض غير صفحات قلائل في الفصل الثاني حتى كان الرجل يعبر عن شك عميق في صحة ما تقرر سلفا من معنى الأصالة . فإذاكان الأصيل ولد أجواد ، ولد حمايل ، ولد أشراف . فولد من يكون الآخر ؟ ! إن لديهم –كما يقول حمود : المال والعيال وهم أوادم (آدميون) « إلا إني أصيل وهم بياسر بدون سبب » ، ويرفض تفسير زوجته لآية من القرآن الكريم تقول بأن الله فضل بعض الناس على بعض ، لأن التفضيل ليس مطلقا ، وخصص بالرزق فقط [1] . بل يمضى أكثر فيظهر ضيقه من لقب « الأصالة » وكأنه قيد يعوق حركته الحرة :

حمود : هذى المشكلة . عندنا أصل ولا ندرى شنهو (ما هو) ؟ بس أصل . ونخاف يضيع ،عطونا إياه اللى قبلنا وأبلشونا (ورطونا) فيه . مثل الأمانة . ما نقدر نلعب فيها . لا حول الله .

هذه كلمات جريئة ، لم يطلق مثلها رجل على الخشبة قبل الرشود ولا بعده ، فيما يخص هذه القضية ذات الحساسية الخاصة [2] ، وهي صرخة ذات عمق إنساني روحي ، وذات أهداف واقعية أيضا ، وإذا تأملنا المثير الذى استدعاها في السياق سنجده يتعلق بالزواج ، وقد صارت قضية زواج الفتاة الأصيلة من الشاب البيسري محل نقاش – بأسماء مستعارة – على صفحات الصحف بعد هذه المسرحية ، فحيث يباح زواج الأصيل بالفتاة البيسرية دون عوائق ، وحيث تضيق حلقة الاختيار بشكل عام ، فإن الفتاة هي المتضررة قطعا ، وقد صارت

١– نص الآية الكريمة : (والله فضل بعضكم على بعض في الرزق) الآية ٧١ من سورة النحل ،.

٢– قيل إنه كانت هناك إضافات لاذعة أخرى مثل السخرية من وضع « أل » في بداية أسماء الأسر ، ولكنه نصح بحذفها ! ! .

العنوسة مشكلة معلنة في الكويت لهذا السبب ، ولكثرة الزواج بالأجنبيات عموما ، مما دفع ببعض الأسر إلى التسامح الذي لم يستطع حمود أن يمارسه ، واكتفى بأن يدهش لغرابة ما يعتنق ! ! .

وموقف حمود من الأصيل والبيسري يتكرر بالنسبة لقضية اختلاف الأجيال ، وقد رفض من قبل أن يصف ابنه ما يفهمه بأنه « خرابيط » ، لا ، ليس لغوا ولا عبثا ، إنه حقيقة في زمانها ، والتخلي عن هذه الحقيقة الواقعة ، أمام حقائق مستجدة لا يعني أنها صارت « خربوطة » ! ! ، وإيمان حمود بصحة الجديد وأنه أكثر صوابا بالقياس إلى حركة الزمن لا يعني أن يتخلى عن تكوينه الخاص ويركض وراء الواقع المستحدث لأن هذا يعنى تردي الواقع الجديد أيضا ، وهذا من أدق المعاني التي وقع عليها بالنسبة لقضية صراع الأجيال . إنه يشبه العلاقة بين جيل الآباء وجيل الأبناء بلعبة شد الحبل حينا ، والشعرة الدقيقة الممتدة (شعرة معاوية) حينا آخر ، وهو حريص على ألا يحدث الانقطاع ، كما أنه حريص على ألا يحدث اندفاع لدى أى من الجانبين . إن شد الحبل بقوة من الطرفين ، وإرخاء الشعرة بمرونة في اللحظة المناسبة هو الذي يحفظ التوازن ، ليس من أجل الجيل القديم أصلا ، بل من أجل الجيل الجديد أساسا . فالقديم لا يأخذ مكان الرافض لما يحقق الجديد من مكتسبات ولكن إرخاء العنان على إطلاقه سيعني اختلال التوازن وضياع الطريق ، أى عزلة الجديد عن القديم . . . وهي عزلة قد عاني منها فارس بوضوح تجاه بعض ممارساته . « أنا اللي أفهمه ما هو خرابيط يا الثور » ؛ لأن حمود يفهم ذلك كله ، بل يتوق للمشاركة فيه بحرارة لا تخفى في احتفائه بمغامرات عواطف التليفونية ، بل يسفر عن حلمه بالمشاركة في المكتسبات الجديدة في إطار ضاحك يدعى الممازحة (الغشمرة) مع زوجته التي يراها قد تجمدت في إطار القديم ولا تجد صوابا غيره فيتمنّى لو أنه خرج معها وقد ألقت العباءة ومشت سافرة الوجه إلى جانبه وقد وضعت يدها في يده ، وتظهر الأم – نورة – الفزع من فكرة زوجها ، فيطمئنها أن ما يقوله مجرد مداعبة :

نورة : الغشمرة أخاف تنقلب صج (صدق . حقيقة . واقعة) .

حمود : من صوبك . الحريم يتمنون هذا .

نورة : لا إن شاء الله .

حمود : لا إن شاء الله مرتين وانتي حسبالك بيحصلك ، بل[1] .

ثم يدخل فارس ، فيقحمه أبوه في مزاحه مع أمه :

حمود : تعال بقولك يا بوك . اشتقول لو رحنا أنا وأمك السينما سفور ؟!

فارس : انت من زمان سفور يا يبا . ما حاجة . بس هي .

حمود : أقول ما عمري طلعت وياها . من عشنا أنا وهي ما قط طلعنا السوق جميع (معا).. كله أطلع بروحي (منفردا)

فارس : صحيح .

حمود : اشرايك (ما رأيك) اطلع سفور لو مرة وحدة . ايدي بايدها . وهي بدون عباءة !!.

فارس : يا الله روح مناك .

حمود : ... حالنا حال هالأمة ، مهو بأحسن منا ولا احنا أحسن منهم . وتضحك نورة على الأمنية الغريبة ، وتغمز زوجها أكثر من مرة ، ويفسر حركتها وكلامها :

حمود : ودك . مهو ؟ يحصل ؟ حتى لو بغيت أنا (أردت ورغبت) ، وبغيتي انتي ، ما نقدر . الناس لي شافونا بالشارع بيضحكون علينا . واحنا بنضحك على أرواحنا واحنا نمشي . ما نعرف نمشي مثلهم .

في هذا الاقتباس الطويل نسبيا من منتصف الفصل الثاني ، يتجلى صدق الفن وقدرة التعبير وخبايا القصد معاً . إن نورة – المرأة التي لم تكشف وجهها في الشارع ولم تر الحياة خارج بيتها ، تعارض بحرارة من تتمنى وتعرف استحالة الأمنية ، ولم يتركها حمود حتى كشف قناع أعماقها ، وانتهى إلى أن هذه الأمنية البعيدة المدى قد فات أوانها بالنسبة لهما ، فحتى لو أراد فإن الناس لن يرحموا

١– « بل » هنا مجرد صوت – وليست حرف عطف – ويقصد بها إظهار الدهشة .

تلك الإرادة الخاصة وستسلقهم ألسنة حداد . وهذا الإحساس بقوة الإرادة العامة وضغطها على الإرادة الفردية أو الخاصة مقدمة للحكم النهائي في زواج موضي وعلى الخراز ، إن الابنة الرزينة تعرف حدود ما يمكن أن يصل إليه أبوها ، لهذا تلقي قيادها إليه مطمئنة ، فلو أمرها بالزواج من ابن عمها فإنها ستتزوجه حتى وإن كانت لا توافق ، ولكن . هل يرضى الأب بمثل هذا السلوك ؟

حمود : من غير موافقتك . لا . حشا وأنا أبوك ما سويها . هذى ظليمة ما يرضى فيها ربى . وهَمْ (أيضاً) أزوجك لبيسرى . لا . هذه عيله مـا يرضون فيها أهلنا كلهم .

وفي مكان آخر وهو يضع لمسات الختام للمسرحية :

حمود : أقولك . أكو (يوجد) شئ واحد يردني لا أزوج موضي لعلي . مو البياسر ولا كل هالخرابيط .

فارس : شنهو (ما هو ؟) .

حمود : نضيع احنا . يتبرون منا أقاربنا ، يعادوناكلهم . يا بوك نساير الوقت .

فارس : يعادونا وتالى يرضخون للأمر الواقع .

حمود : عاد اشحقه (لماذا) ندخل في بربسة (فوضى واضطراب) وحوسة ما احنا ضامنينها .

« الناس » ، « الآخرون » جـزء مـن مفهـوم الزمـن لا يمكن تجاوزه إلاّ بتضحيات جسام لا يرى حمود لها داعيا ، إنه – بمنطق التاجر العملى – لا يضمن ردود الفعل لدى جماعته ، ولأن المسألة لا يمكن حسابها بطريقة قاطعة فإنه لا معنى للمغامرة ما دامت هناك مندوحة عنها . ونمضى في تحليل الاقتباس السابق . في نهاية المقطع الأول يتندر بمعارضة زوجته وكأنها تعني الموافقة بل التحرق رغبة في أن تخرج سافرة وتذهب إلى السينما : « وانتى حسبالـك بيحصلك » ، وأنه هو الذي يحول دون ذلك ، ثم يعكس القول إذا ما دخل فارس ، ويعلن له رغبته في الخروج مع أمه سافرين . وبرغم تصحيح فارس لعبارة والده : « انت من زمان سفور يا يبا » ، فإن حمود يعود لتكرار الجملة

بصياغة تؤكد أنه المعنى بالسفور قبل الأم : « اشرايك اطلع سفور ولو مرة واحدة » ! ! إن ايحاءات كثيرة عميقة تنبعث من هذه العبارة المتنامية فـــي تكرارها . . قد تدل على معنى فلسفي هو أن السفور ليس مجرد كشف القناع عن الوجه ، بل قد يكون كشف القناع عن الرأى ، واتخاذ موقف محدد من الأعراف الاجتماعية والأفكار المطروحة . وقد تعنى أن شخصية الرجل تظل خافية في جزء منها ما لم تكن زوجته إلى جانبه ، لتتحدد نسب العلاقة ونوعيتها فيما بينهما[1] . وقد تعني – لا شعوريا – إحساس الرجل بملكية المرأة ، وأنها تخصه تماما ، ولهذا فإنها حين تسفر عن وجهها فقد لحقه نفس الشئ في الوقت ذاتـه ! ! .

وتأتي – أخيراً – عبارة : « حالنا حال هالأمة » ، عارية من التلقائية التي يتمتع بها حمود ، أطلقها صقر الرشود لتعبر عن حجة عقلية يختزنها هو ، ويريد أن يدعم بها دعوة خفية إلى السفور ، الذي كان إلى وقت عرض هذه المسرحية موضع أخذ وردّ على صفحات الصحف وشاشة التلفزيون . أراد أن يقول – ولو بطريقة عابرة جدا وعلى هامش الموضوع – لسنا وحدنا في العالم ، ولسنا وطنا معزولا ، نحن جزء من أمة ، وعلينا أن نقترب من جوّها العام ونتخلى عما يعزلنا عن تيارها الرئيسى ، ومن خلال هذا التدرج المنطقي يمكن أن تلتقي قضية السفور بقضية زواج موضي ، حيث تلعب الفوارق القرابية وادعاء نقاء الدم دورا مهما في تكريس الانفصال بين أبناء الأمة الواحدة .

بعد هذه الوقفة الطويلة مع شخصية الأب – حمود الكبير – والتعرف على دخيلته وإشعاعاته النفسية والعقلية على من حوله ، نجده قد استجمع الحيوية المنبثة في المسرحية ، ودفع بالآخرين إلى أن يكونوا أصداء ، ممتدة أو مرتدة ، موافقة أو معاكسة ، لكنها في النهاية صادرة عنه محكومة بفعله . ولقد أثر هذا

١- كانت المرأة المحجبة في الكويت لا تظهر من وجهها غير عينيها غالبا ، وكذلك تخرج بصحبة نساء مثلها فقط إذا ما ذهبت إلى السوق ، فإذا خرجت مع زوجها لسبب من الأسباب تأخرت عنه بضع خطوات .

كثيرا على التوتر الدرامي وروح الصراع التي تفتقدها هذه المسرحية . إن الشخصية الوحيدة التي استطاعت أن تنهض إلى جواره ، وليس في مواجهته – هي شخصية الزوجـة الأم « نورة » ، وقد تصرفت بحكمة رفيعة في بداية المسرحية حين رفضت قبول وشاية عواطف بأختها ، ولم تعنف موضى علانية أمامها ولم تسمح للفتاة النزقة أن تجد فرصتها للنيل من الأكثر تعقلا ورغبة في تطوير حياتها بالعلم وليس بالرقص ، وهكذا كتمت دهشتها تماما حين عرفت أن ابنتها تحب ، منذ عامين مضيا ، وتظاهرت بالموافقة حتى صدقناها . تقول لعواطف : « دريت إنها تحبه (لم تكن إلى هذه اللحظة تعرف من تحبه ابنتها) بكيفها . عـلى هواها . . . أنا أمها راضية ، إن بغت تحبه وتحب ستين من نمونته (مثلـه – نموذجه) انتي اشعليك (ما شأنك بهذا ؟) » . هكذا أطفأت بسرعة نار الشماتة والتسلط التي تمارسها الفتاة المدللة من أبيها تجاه أختها الرزينة التي يربط الأب بينها وبين أمه ! ! . توافق نورة على أن يكون لابنتها قصة حب ، رغم خشيتها للمجتمع وخوفها الفضيحة ، ورغم فكرتها السيئة تماما عن الحب . إنها لا تعرف من علاقة المتحابين غير عبارة تكررها في إلحاح محزن : « عشق ! ! حبني وأحبك . لمني وألمك » وبشكل عام فقد اتخذ المؤلف من معجمها اللغوي المحدود جدا ، وطابع التكرار في عباراتها سبيلا لتحديد معالم شخصية ضيقة الأفق محدودة الخبرة ، تدهش وتستنكر حين يعترف الأب بحق ابنته في الحب ، وبأن المتحابين يكرهان من يفرق بينهما . ونعرف منها أنها كانت وراء المعارضة في بعض ما تحقق لبنتيها من مظاهر الحداثة ، مثل ارتداء الثياب القصيرة – بالنسبة لعواطف ، وإكمال التعليم الثانوي بالنسبة لموضي . أما الحب فقد كانت غضبتها عليه عارمة ، ورأته والفضيحة سواء ، حتى دعت أن يستر الله على ابنتها أو يأخذها ! ! ، وحتى بعد أن صمتت موضي عن موضوعها ولزمت السلبية فإن هذه الأم لم تقبل منها ذلك ، ورفضت أن تسمح لها بتقبيل رأسها . إن « نورة » تمثل مفهوماً معينا من الحب ، والمعنى الجنسي هو المتبادر إليها وإن جاء مغلفا بعبارات مقبولة « لمني وألمك . إعشقني وأعشقك » . هذا هو المدى المحدود لتخيلها لما يجري بين متحابين ، ويتداخل مع هذا الفهم الضيق

للحب تشبث أكثر بمعنى الأصالة ، ورفض مجرد التفكير في التقليل مـن حتميته . وحجر الزاوية في تفكيرها ، وهذه مسألة مهمة جدا ، أنها تؤمن بإطلاق ولاية الرجل على المرأة ، وأنها له مجرد تابع لا يحق لها أن ترى غير ما يرى . من هنا كانت ثورتها على تعليم بنتها – عكس كثير من الأمهـات – واعتقادها بأن التعليم هو الذي خرب أفكار بنتيها . ونقمتها الواضحة على ابنها البكر – فارس – أنه لا يمارس دور الرجل – كما تتصوره – في البيت . . فهو يشترى اسطوانات الرقص لعواطف ، بل يعدها بأن يعلمها رقصة جديدة ، ولا يصعق ولا يتفجر ثورة حين يعلم بأن موضي تحب ، وأنها تحب رجلا بيسرياً ! ! بل يضحك ويهوّن المسألة ، ويتمادى في النهاية فيقف إلى جانب أخته صراحة ، يحتمي بقضيتها في الدفاع عن حقه المسلوب . « نورة » تريد من الرجل أن يكون « رجلاً » فقط ، وليس أبا وصديقا ومربيا ، ولهذا نجدها شديدة الحساسية تجاه ما تظنه قدر الرجل ومهابته ، ومن هنا إسرافها فـي تحريض زوجها على التمسك بالرفض ودعوته إلى العنف والإكراه . إن نورة تمثل الطرف الحقيقى المتشدّد في « صراع الأجيال » . تقول عقب اكتشاف موضوع الرسائل بين موضي وعلي :

نورة : خلف الله عليّ . ماكني في البيت . ماكني أمكم . تلعبون بايديكم ورجولكم ولا أدري وين هوا داركم » ! !

هذا هو الفاصل الحقيقي بين جيلين : المرتكزات مختلفة تماما ، التفاهم مفقود ، والعزلة الروحية معلنة عملا وقولا . وليس عجيبا في مثل هذه الحالة أن تكون الفتاتان أكثر فهما وتفاهما مع أبيهما ، كمقابل تلقائي لتنكر هذه الأم لحقوق الأنوثة من جانب ، وحقوق الجيل الجديد من جانب آخر . ليس حمود نقيضا كامل التناقض لأبنائه ، ولأنه قد حظي بالاهتمام الأكبر مـن المؤلف ، فإن هذا الأب (الحنون) قد ألقى بظلال السلبية على الصراع ، وجعل من تفادي التصادم المعلن من جانبه حقيقة مفروضة على الجانب الآخر ، حيث هو الجانب الأضعف في التكوين العائلي ، وبخاصة حين نتذكر أن هذا الطرف

الآخر في الصراع تقوم به فتاتان أصلا ، وولد بعد ذلك ، وأن القضية التي اختيرت لإدارة الصراع حولها قضية حب ، تدار في بيت الفتاة ، وليس في بيت الفتى ، وفي ظل هذه المجموعة من الظروف المتحكمة صار الأب هو الوحيد القادر على فرض الصراع ، ولأنه غير مؤمن به ولا راغب فيه ، ويفضل لعبة شد الحبل أو شعرة معاوية ، فإن هذا كله قد انعكس على تطوير الحادثة الرئيسية ، فليس فيها طابع الحدة المعهودة عند هذا الكاتب ، ولا الميل إلى فرض الإرادة . وإن كانت جميع الشخصيات قد التزمت بمواقعها ، فلم تخضع إرادة لإرادة ، فإن هذا يعني أن الصراع لا يزال ناشبا ، ولكنه صراع غير حاسم ، لا يلحق هزيمة ولا يصنع نصرا ، كأنه التراشق بالنيران عبر خنادق ثابتة . . ما لم يخرج « المحارب » مكشوفا تماما ، ومتحديا تماما ، فإنه سيظل أمام خيار معطل ، لم يواجه الموت ، ولم يحقق النصر ! ! هل كانت شخصية نورة في حاجة إلى مزيد من العناية الكمية والكيفية ؟ ! أغلب الظن أن هذا صحيح ، ولكنه ما كان يجدى وحده ما لم تتولى موضي ، أو يقوم فارس ، بصنع فعل معاكس جاد ، في حجم الإصرار والتحدي الذي تبديه هذه الأم .

لقد وصف فارس أخته موضي بأنها فتاة « رومانسية » – يقصد حالة ذات نزعة مثالية وتخيلات بعيدة عن الواقع ، وحين يناقش موضي يحاول إقناعها بتكوين جبهة تقابل جبهة الأب والأم ، وذلك في نهاية المسرحية ، فإن موضي لا تطمئن إليه ، لأنه كما تقول : .

موضي : ما توافقني على كل شئ . هم (أيضا) فيك من أبوك طبع .
فارس : ما فيني منه ولا طبع .

لقد أرادت موضي شيئا ، وفهم فارس من قولها شيئا آخر . أرادت : إنك لا توافقني في كل آرائي ، وبالإضافة إلى ذلك فإن فيك بعض طباع أبيـك . تشير بالإضافة الأخيرة إلى الميل إلى المسايرة وعدم الرغبة في خوض التحدي إلى النهاية ، وإيثار لعبة شد الحبل . وأراد هو أن يحصر الموافقة في الآراء وليس

في الأسلوب ، فنفى أن يكون فيه من أبيه شئ . وموضى صادقة تماما ،كما أن فارساً صادق أيضا ، كل من وجهة المعنى الذي أراد . وأسلوب التعبير عن الرأى هو الذي يصنع الصراع ، وليس الاختلاف أو التوافق . قد ينطوي طرفان متباعدان على رغبة واحدة ، كضرورة حماية الوطن مثلا ، فهنا اتفاق في الرأى ليس باستطاعته أن يؤسس صراعا ، ولكن حين يرى أحد الطرفين أن هذه الحماية تتحقق بتوقيع معاهدة تحالف مع دولة كبرى قوية ، ويراها الطرف الآخر في إبعاد البلاد عن الأحلاف تماما ، فهنا سيكون الصراع حتميا . ولقد اختفي الصراع أو تضاءل في هذه المسرحية لأن « نورة »كانت الطرف الوحيد المستعد للمواجهة ، ولم تجد من تواجهه ! ! وحين غضب فارس لنفسه ورفض أن يكون مجرد تابع لأبيه يسارع إلى اللحاق به في مقر عمله التجاري ، فإن المسرحية كانت قد انتهت وأصبح الفتى معلقا في فراغ ، لقد أخذ مكانه في الملالة إلى جوار سائر الشخصيات .

لم يكن فارس جادا في أي خطوة قام بها ، وهذا منتهى التشاؤم من الجيل الجديد ، تعلم التجارة في انجلترا خمس سنوات ، وعاد يمارس عادة النوم إلى الظهر ، وتأجيل العمل والتسويف في الواجبات ، ويتحدث عن الرقص الغربي كعلامة تقدم ، ويعيش الحب عن طريق التليفون ، وهو فيه أقل شجاعة من أخته المراهقة . ولقد حقت عليه دعوة موضي التي وجهتها إليه في آخر مشاهد المسرحية أن يحضر بعض الخيوط ويجلس إلى جانبها يشغل وقته بالحياكة بدلا مــن ضياع مطلق لا يصنع فيه شيئاً ! ! لقد أتيحت لفارس فرص الثقافة والعمل ، فليس من الممكن اعتباره ضحية من ضحايا التقاليد مثل موضي ، وليس من الممكن اعتباره ضحية التطور لمجرد أنه يختلف مع أبيه في الرأي أو لأن هذا الأب رفض موافقته على إقامة حفل مختلط في البيت . هناك مجالات لا تحصى كان باستطاعة فارس أن يثبت وجوده فيها . إنه يملك منطلقات نظرية واعية ، حين يلمح غياب القاعدة في مهنة التجارة (أن يضمن أبوه الربــح ويقدره حتى قبل بداية التنفيذ) ، ويرفض مبدأ الخطبة للفتى أو الفتاة منـذ

الطفولة ، كما أنه لا يرى أهمية لتفضيل ابن العم ، ولا ضرورة أصلا لقضية الأصيل واليسرى . ولكنه لم يحاول تغيير أى عمل يتعارض مع هذه الآراء التي اكتفى بطرحها ، وكأنه قد ابرأ ضميره من الشعور بالذنب . يمكن أن نتلمس خيطا رهيفا لعله أن يلقى ضوءا على تشكيل نفسية فارس . إنه الابن الوحيد (الذكر) للأسرة ، وإن المعاناة التي عاناها الأب في عصر البحر لتجعله شديد الإشفاق على ولده من ممارسة الأعمال الشاقة أو التعرض للتجارب القاسية . إنه الذي اختار له تعلم التجارة ، في حين كان يؤثر الفلسفة أو الاجتماع ، وهو الذي دفع به إلى انجلترا ، أى عزله عن السياق ، وهو الذي يطالبه بأن يظل (يلحق) به في مقر تجارتهما ! ! هذه بقايا الأسرة الحمولة ، الأسرة الكبيرة التي تظل مقاليدها في يد الرجل العود ، يصنع كل شئ ، ويفرض تصوراته على كل شئ ، وفي جو كهذا يتأخر شعور الاستقلال . والقدرة على تحويل الفكر إلى عمل ، لدى الأبناء .

في المرحلة التي كتب فيها صقر الرشود مسرحية « الحاجز » كانت قد اتصلت أسبابه بالإذاعة والتلفزيون ، ولسنا نستبعد أن يكون قد قرأ شيئا عن الدراما التلفزيونية ، وعرف أنها تختلف عن الدراما على خشبة المسرح كثيرا ، فهي ذات نزعة اجتماعية ، تهتم بالتفاصيل ، وتكتفي بالإشارات الرامزة دون الدخول في صراع حاد صارخ ، وينبغي أن تحرص على الوجه الإنساني للشخصيات وتبتعد عن التجريد ، ومن هنا كانت بعض المواقف الضاحكة ، والألاعيب اللغوية ، واللوازم التعبيرية . بل لعله تأثر – وإن يكن بقدر ضئيل – بما هو شائع في كثير من الأفلام العربية ، وبخاصة لدى الجيل السابق من السينمائيين ، من إظهار الشخص الذي ترفضه الفتاة في صورة مهزوزة نفسيا وغير منسقة شكلا ، وهكذا كان مساعد – ابن العم الذي رفضته موضي – حتى نهره فارس قائلا : « أسكت أنت يا الطبانة . يا العجينة » . يريد أن لا شكل له ولا إرادة فضلا عن أنه غير مهندم . . أو ما هو أكثر من ذلك . وصحيح أننا لم نشهد على الخراز على المسرح ، حين ألغي الفصل الثاني الذى كان يقوم على لقائه

بموضي في ديوانيته ، وبهذا الإلغاء استبعد المؤلف عملية المقارنة المباشرة بين من ترغب فيه الفتاة ، ومن يرغب فيه أهلها . ومع هذا فإنه كان من الخير تجنب ذلك التسلـط على شخصية المحب المرفوض بجعله في صورة من لا يختلف أحد على رفضه . إن هذا المنزع رومانسي أيضا ، إذ يدفعنا إلى اعتبار الفتاة التي تساق إلى الزواج به ضحية ، ووصف أهلها بالتعسف والظلم . حين يكون المحب المرفوض سويا تماما ، فإن هذا يعني عند المشاهد ، كما يعني عند الكاتب أولا ، احترام عاطفة الحب في ذاتها ، واحترام إرادة الفتاة في الاختيار . فالحب ليس جريا وراء الصورة الأحسن ، ولا يقوم على عمليات حسابية أو حيثيات محددة . . إنه نوع من التوافق قد يعجز أطرافه عن تحديده ، ولو أن ابن العم – مساعد – شخص طبيعي تماما ، وفيه من اللياقة والذكاء القدر الذى لا ينفر منه فتاة متعلمة ، ومع هذا يتمسك بأعراف البيئة ، ويطالـب بتحقيق رغبته في الزواج ممن خطبت له وهو طفل ، لأضفى على المسرح قدرا من الحرارة المفتقدة ، والتكامل في تمثيل زوايا الرؤية للحادثة الواحدة ، أما وهو مجرد « طبانة » و « عجينة » فإن ملاحقته لعمه ، وهي ملاحقة تتسم بالسلبية وتقترب من الذلة ، قد تترك انطباعا في أن حماسته للأصول ليست أكثر من محاولة مكشوفة لحماية أمثاله من الأغبياء المتخلفين عن مسايرة ومنافسة أندادهم من الشباب .

الحاجز دراما تلفزيونية بارعة ، ومسرحية اجتماعية تفوقت في حوارها ، دون أن تصل بالصراع إلى الدرجة التي تجعل من شخصياتها قادرة على صناعة فعل قوى يشد المشاهد في القاعة المترامية . إنها تخاطب مشاهدا يجلس على بعد أمتار من شاشة التلفزيون ، ولعله يجلس وحيدا ، يتأمل ويراقب ، ولا يصل ، ولا يراد له أن يصل كما هي عادة كتاب التلفزيون ، إلى التفاعل والمشاركة .

الفصل العاشر

الرؤية والهدف

بهذا الفصل تنتهي رحلتنا في صحبة مسرحيات صقر الرشود ، لنعني بجهده في الإخراج المسرحي بعد ذلك . وقد خصصناه للمسرحيات التي كتبها بالاشتراك ، ومن خلال العناية بهذه النقطة يمكن أن نستجمع خيوط فن التأليف المسرحي : أسلوبا وهدفا ، لدى هذا الكاتب . بعد عرض « الحاجز » (ابريل ١٩٦٦) توقف الرشود عن التأليف للمسرح ، استمر جهده عبر الإذاعة والتلفزيون مؤلفا وممثلا ، في حين اتجه جهده في مجال المسرح إلى التكويت – أي تحويل بعض الأعمال العالمية المترجمة إلى اللغة العربية ، بما يناسب المشاهد الكويتي من حيث اللهجة العامية ، والعلاقات الاجتماعية ، وتبديل المهن ، وما إلى ذلك مما تستدعيه هذه العملية من فن وخبرة ، لكنها على أى حال لا ترقى إلى مستوى الإبداع ، الذي يدل على رؤية متميزة وموقف إيجابي وقدرة على استمداد الواقع والتفاعل معه . ومهما يكن من أمر فإن المسرحيات التي اختارها الرشود ليكوتها تنتسب إلى كتاب مرموقين ، يغلب عليها – بشكل عام – الاتجاه الواقعي الاجتماعي ، وهو ما يناسب بيئة تتطور بسرعة وتواجه في تطورها الكثير من المشكلات التي تتطلب الوعي والمناقشة . فكوّت : « بيت الدمية » لإبسن ، تحت عنوان « المرة لعبة البيت » (١٩٦٨) – و « الغربان » لهنرى بيك ، تحت عنوان « رجال وبنات » (١٩٧١) و « الجرة » لبير انديللو ، تحت عنوان « الحجلة » ، وهي الزير أو الحب (١٩٧١) – و « تذكر قيصر » لجوردن دافيوت ، تحت عنوان « القاضي خايف » (١٩٧١) والأخيرتان قصيرتان ، كل منهما من فصل واحد ، وجمعتا مع ثالثة من تكويت السريع في عرض واحد . في هذه الفترة التي توقف فيها الرشود عن التأليف وشغل نفسه بالتكويت ، كان زميله في الفرقة عبد العزيز السريع يزداد لديه قربا وثقة

عقب النجاح الأولى الذي حققته مسرحيتا « الجوع » و « عنده شهادة » ، ثم « لمن القرار الأخير » بعد ذلك . وكانت لهما تجربة من نوع خاص سبقت ، عندما قدم السريع مسرحية « الأسرة الضائعة » التي أعجب بها صقر وتحمس لها ، ثم ما لبث أن تراجع هذا الإعجاب ، وطلب إجراء بعض التغيير ، لم يوافق عليه الكاتب ، فأجراه الرشود بنفسه ، وعندئذ رفض السريع نسبة المسرحية – التي أصبحت تختلف كثيرا عن الأصل –إليه .فاكتفى بالقول بأن السريع قد وضع الفكرة ، وتولت اللجنة الثقافية إعداد الحوار ! ! والنص الأصلي لهذه المسرحية ، مع تعديل طفيف أشبه بالمراجعة هو ما قدم بعد ذلك تحت عنوان « فلوس ونفوس » . كان كلا الصديقين قد قطع مرحلة من التجارب المسرحية أكدت نضوجه ورسوخ قدمه ، وكان التزامل بينهما قد قارب السنوات العشر ، وهي فترة كافية ليكتشف كل منهما الآخر ويتفهمه على الوجه الصحيح ، ولهذا ، برزت فكرة التأليف المشترك في جو طبيعي من التوافق الشخصي والتفاهم الفكري ، والدراية الفنية .

إن طرح قضية التأليف المشترك على مستوى نقدى ، وفي إطار التركيز على دور المؤلف ، وليس النظر إلى المسرحية كحقيقة موضوعية قائمة بذاتها يواجه الكثير من الغموض ، والمشكلات التي لا يسهل البت فيها ، مع ضعف الجدوى العملية لمثل هذا التوجه ، حيث سيضعنا أمام احتمالات لا أكثر ، قد تدحض باحتمالات أخرى لها نفس القوة ، ولن يستطيع أحد ، بما في ذلك المؤلف أو المؤلفان ، أن يحدد بالضبط دور كل من الشريكين ، لأن لحظة الخلق الفني تستعصي بطبيعتها على القياس الكمي الدقيق ، إذ التفاعل والايحاء بالفكرة يلعب دورا لا يقل عن تحويلها إلى كلمة ، مكتوبة . في ثلاث سنوات متعاقبة قدم الكاتبان ثلاث مسرحيات : « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » سنة ١٩٧٢ – « شياطين ليلة الجمعة » سنة ١٩٧٣ – « بحمدون المحطة » سنة ١٩٧٤ . وهذه المسرحيات الثلاثة من أهم ما قدمت فرقة مسرح الخليج العربي ، بل من أهم المسرحيات في الكويت ، التي ألفت محليا . وهي تكتسب هذه الأهمية على

كافة المستويات : الفكرة أو القضية ، والشكل ، وفن الإخراج المسرحي ، ولم تثر مسرحية أخرى في الكويت ما أثارته هذه المسرحيات المشتركة من حوار نقدى – موافق أو معارض – على صفحات الصحف ، وهذا دليل لا يجحد على مستوى ما تحقق من النجاح . يقول عبد العزيز السريع – في حوار أجريناه معه – إن المسرحية الأولى وحدها – من بين المسرحيات الثلاثة – هى التي حملت رغبتنا وتصميمنا معا على القيام بتجربة التأليف المشترك . أمـا الأخريان فقد كان التصميم والإصرار على المشاركة من جانب صقر وحده ، الذي يعتبر قد توقف عمليا عن التأليف بعد كتابتي « ضاع الديك » التي حققت نجاحا ملحوظا ، وبلغ صقر فيها قمة فنه في الإخراج المسرحي . ويضيف السريع إنه كان قد بدأ يكتب « شياطين ليلة الجمعة » منفردا ، ولكن الرشود بعد أن قرأ البداية أبدى رغبته في المشاركة ، أما « بحمدون المحطة » فالحق أن الدكتور عبد الله النفيسي – مدرس العلوم السياسية في الجامعة حينئذ – هو الذى طرح فكرتها علينا حين أبرز ظاهرة الرحيل الجماعي إلى لبنان في الصيف ، ذلك الرحيل الذي يحول مدينة بحمدون إلى مدينة كويتية . وقد سافرنا إلى سوريا ولبنان ، وتجولنا في « منطقة العمل » ومع هذا لم نستطع التفاهم على كتابتها ، ثم عدنا إلى الكويت ، وبعد فترة وجيزة ، بدأنا العمل المشترك .

يقابل هذا الحرص من جانب الرشود على مشاركة السريع في كتابة بعض الأعمال ، إشارات متعددة ترى أن الرشود كان دائما الكاتب الأكثر فاعلية وتأثيراً ، ليس بالنسبة لما كتب بالاشتراك فحسب ، بل ليس بالنسبة لصديقه السريع وحده ، بل إن هذه الفاعلية الديناميكية حركت الكثيرين للكتابة ، وسددت خطواتهم على طريق التأليف ، ويعترف عبد الله الحبيل أن المسلسل التلفزيوني الذى ألفه بعنوان « الدانة » – وقد عرض بعد رحيل صقر – كان له جهد في تشكيل فكرته وتوجيهها ، حتى وهو يعمل في الإمارات ، وكان الاتصال التليفوني بينهما كل مساء يشهد حواراً مستمراً حول الموضوع . ويقول السريع إن مشهد الحلم في مسرحية « الجوع » كان بطريقة مختلفة ، أما ما هو موجود



أسرة « ضاع الديك » : الأب : عبد العزيز المسعود – الإبنة : مريم الصالح – الإبن العائد من أوربا : محمد المنصور – الإبن الأصغر : عبد الرحمن العقل .

قمة النجاح لعبد العزيز السريع ، وروعة الأداء لمحمد المنصور ، ومريم الصالح ، وفي هذه المسرحية بلغ الأسلوب الواقعي في الإخراج غاية محاولات الرشود .

لقد لعب جميع الممثلين في هذه المسرحية أدوار حياتهم التي لا تنسى !!.

الآن في سياق المسرحية فمن اقتراح الرشود . ويميل أكثر من واحد إلى القول بأن الفكرة في العمل المشترك تنتمي إلى الرشود غالبا ، أما الحوار وتشكيل المادة فجهد السريع فيها أكثر . وأكثر المقربين إليهما يرون أن الرشود كان يعترف بمقدرة صديقه على الحوار ، وجلده على الكتابة ، وهو ما لا طاقة له به ، غير أنهم يرجعون فاعلية الفكرة : اكتشافها وتطويرها إلى موهبة صقر الخلاقة ، ومن ثم إليها يعيدون الدور الأكبر في الأعمال المشتركة ، هذا غير لمساته وإضافاته الذكية في غيرها . وهذا معنى ما أشرنا إليه في مقدمة هـذه الدراسة من أن الرشود لا يزال تحديا مطروحا ، وسيبقى إلى حين ، وأنه على الذين أعطوا خير ثمارهم في مجالات التأليف والتمثيل وسائر العمليات المسرحية ، في وجوده ، أن يستمروا ويؤصلوا تجربتهم الفنية بعد رحيله .

ونعود إلى تأكيد مقولتنا الأساسية ، وهي أنه من الصعب في عمل مشترك أن نفرز الجهد الخاص لكل من الشريكين على حدة ، لأن طبيعة الخلق الفني تأبى هذا الفصل ، كما في الابن المشترك تماما ، ثم إنه كيف يتسنى لنا أن نعزل الإيحاء بفكرة عن أسلوب التعبير عنها ، مع أن التعبير هو الذي جسّد – إن لم يكن أوجد – هذه الفكرة أصلا ؟ ولقد سبق لنا الكتابة عن مسرح الرشود ، ومسرح السريع ، في كتاب : « الحركة المسرحية في الكويت » وعدنا للكتابة عنهما ، ثم عن إحدى مسرحيات السريع ، وإحدى المسرحيات المكتوبة بالاشتراك في كتابنا الآخر : « المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء » . وحسب قناعتنا الخاصة ، فإن الهدف الواحد لدى الكاتبين واضح ، هو هدف اجتماعي تقدمي في الأساس ، غايته أن يصير الإنسان أكثر فهما لذاته ، وإيمانا بقيمته وقيمه ، وثقة في مستقبله ، وأن تصير الحياة أكثر عدلا وأمانا ، ليكون الناس – في النهاية – أكثر حبا وخيرا وعملا لصالح المجموع . هذا الهدف الواحد لدى الكاتبين – في رأينا – هو الذي جعل التأليف المشترك أمرا ممكنا ، ولكن – من وجهة أخرى – ليس عبثا ما أشرنا إليه من فروق بين رؤية كل من الكاتبين – رغم الهدف الواحد – ولعل اختلاف الرؤية هو الذي يستطيع أن يفسر لنا بعض ما يوجه إلى هذه المسرحيات من نقد ، بل بعض ما تميزت به من خصائص فنية على الإجمال . وإننا حين نستعيد معا هذه الخصائص المميزة لكل ، قد يكون باستطاعتنا أن نعيد قراءة واكتشاف خريطة العمل المشترك لنرى أين يتجه .

يتميز مسرح الرشود بالصراحة التي تصل حد القسوة في تشريح موضوعه وشخصياته التي تنتمي إلى الواقع الكويتي الراهن بشكل مباشر ، سواء كان واقعا اجتماعيا أو نفسيا ، لكن هذه الصراحة القاسية تكاد تخرج بالمعالجة الفنية عن الواقع وتجافيه أحيانا ، ذلك لأن المجتمع لا يزال يعيش مرحلة « المستور » ، ويفضل مداواة جوانب القصور أو العجز أو الانحراف بأساليب قد تبعد كثيرا عن المواجهة بالصراحة والقسوة ، ويؤثر الهمس والتغطية ، ويقبل المعالجات المرحلية ، ويترك للزمن أن يفعل فعله . وقد أدت قسوة التحليل

لسلبيات الفرد والجماعة في مسرح الرشود إلى عدم رواجه جماهيريا ، فقد عرضت مسرحيتاه : « المخلب الكبير » و « الطين » ست ليال فقط ، في حين عرضت مسرحية « أنا والأيام » إحدى عشرة ليلة ، وعرضت « الحاجز » مثل هذا العدد من الليالي . فشخصياته المتمردة المتسمة بالعنف ، ومعالجاته الدقيقة للشر الكامن في أغوار النفس ، وتعريته للنزوات والشهوات ، كلها لم تكن كافية لاجتذاب المشاهد العادي ، في الوقت الذي نجد فيه مسرحيات أقـل تمردا ، وأقل حدة ، وأقل جودة ، يقبل عليها المشاهد وتستمر مدة مضاعفة . إن مسرحيات الرشود – بشكل عا م– مسرحيات قضية ، وهو كاتب له موقف من القومية ، ومن الطبقية ، ومن الحرية ، ومسرحياته تعكس هذا الموقف بوضوح ، تماما مثل قصصه ومقالاته التي أشرنا إلى بعضها في مكان آخر . ولكن هذا الوعي الفكري كثيرا ما كان يؤثر على الوعي الفني النظري ، فيفقد البناء المسرحي الكثير من عناصر التشويق اللازمة لحبكة مسرحية جيدة ، فظلت بعض مسرحياته أشبه بمسرحيات الحكيم الذهنية التي توجه اهتمامها إلى براعة الحوار وذكاء الفكرة ودقة رصد المشاعر الدفينة وقدرة ذلك كله على إثارة القضية المعنية بشكل تجريدي ، دون أن يعني بتقديم عمل يمكن تمثيله على المسرح . ومن الواضح أن الحكيم في مسرحياته الذهنية تلك لم يكن يهتم أو يلتفت إلى الصدق الاجتماعي ، اكتفاء بالصدق المجرد ؛ صدق القضيــة وصدق التحليل وصدق التعبير عن الإنسان مجردا من علاقات الزمان والمكان . وهنا نجد بعض ملامح الرشود في اهتمامه بالحوار الذهني وإبراز القضيــة وتصوير الأعماق الإنسانية بصفة عامة ، وهذا ما كان يؤدي إلى مجافاته النسبية للواقع الاجتماعي في الكويت ، على الرغم من أنه يصدر عنه ويتوجه إليه قبل كل شئ .

ونضيف هنا ملاحظة ذكية أضافها سليمان الخليفي – في أطروحته – تخص الشخصيات النسائية في مسرحيات الرشود ، فالمرأة عنده قوية المراس ، فيها جلد وإيجابية وإصرار على تحقيق الهدف قد لا نجده عند كثير من الرجال .

هذا على الرغم مما نشاهد من وقوع الظلم عليها وتحكم مجتمع الرجال في مشاعرها ومصيرها . ويشير الخليفي إلى ما منى به رجال الرشود من إخفاق وضياع : قتل (خليفة : المخلب الكبير) ، وانتحار (فهد : الطين) ، وسقوط في السلبية (فارس : الحاجز) ، وما حققت المرأة من إيجابية وما زاولت من فرض الإرادة بالعنف . فـ « منيرة » فقدت عقلها حقا ولكنها بقيت وانتقمت ، و « وفاء » لعبت بمشاعر خليفة وتحدت شكوك زوجها ، و « مريم » احتفظت بزوجها طالما كانت راغبة في الاحتفاظ به رغم إرادة أبيها ، و « موضي » (الحاجز) اقتحمت ديوانية على الخراز ، ذهبت إليه بنفسها تتدبر معه مصير حبهما المرفوض ، في حين اكتفى الشاب بالذهاب إلى والدها لخطبتها منه ، فلما رفض قبع في بيته وكأنه أسقط الحرج عن نفسه ولم يعد لديه ما يستطيع أن يفعل ! ! .

هذه مميزات فارقة تخص مسرح صقر الرشود ، وهو يختلف كثيرا عن مسرح عبد العزيز السريع ، الذي يعايش نفس المجتمع ، ويكتب لـذات الجمهور ، بل لذات الفرقة ، ويرمي – في النهاية – إلى نفس الهدف الإصلاحي ، ولكن : كيف ؟ تلك هي القضية ! ! .

يهتم السريع بعنصر « الحكاية » في البناء المسرحي ، وحكايته المخترعة تحرص على أن تكون مشوقة ، تنطوى في داخلها على أكثر من مفاجأة ، وقد بلغ قمة هذا الحرص على التشويق في « ضاع الديك » التي بدأت بمفاجأة أثارت التوقعات ، وانتهت بمفاجأة أخرى أثارت الفكر[1] ، ولكن هذا الاهتمام لا يكتسح الشخصيّة ، أو القضية ، ولا يتحكم فيهما، بل يحكم بهما ، بدرجة

١- حكاية « ضاع الديك » أن شابا يعيش في انجلترا منذ طفولته عرف أنه ابن لبحار كويتي ، كان قد تزوج بأمه في الهند إبان عصر الغوص والسفر ، ويقرر الشاب أن يلحق بأبيه ، الذى كان قد نسى هذا الابن ، وتزوج وكوّن أسرة . وبانضمام « يوسف » – الفتى العائد – لأسرته الكويتيه يواجه صعوبات سلوكية وأخلاقية جمة في التفاهم معه ، ويرتكب غلطة مع ابنة عمه هى في رأيه ضمن المباح ، ويخشى العقوبة أو الإكراه على الزواج فيهرب ، ويترك العلاقة بين الأخوين (والده وعمه) في مهب الريح .

تسمح لنا بالقول إن الشخصية الإنسانية عنده هي أساس البناء المسرحي ، وخير مسرحياته هي تلك التي رسمت معالم شخصية توصف بأنها شديدة الحساسية ، عميقة الإيمان بما تعتنق ، راسخة القدم على أرض صلبة من المبدأ أو المعتقد ، ومع هذا فإنها لا تفقد خصوصيتها ، أى انتماءها البيئي ، غير أن شخصياته – عادة – تقبل مناقشة ما تؤمن به بعد أن تدافع عنه باستماتة ، ولا يستبعد أن تقبل أنصاف الحلول ، بل يحدث في بعض الحالات أن تعترف بخطئها وتتراجع عن حماستها وعصيانها القديم ، كما حدث مع يوسف في « عنده شهادة » .

ولعل هناك علاقة – في تصور السريع – بين المنهج التحليلي وانطواء الإنسان على التناقض . فنزعته التحليلية واضحة ، وقد ارتبطت أحيانا بإيثار الشخصيات العصابية أو المسرفة في تقدير نفسها ، نجد هذا في « الجوع » و « عنده شهادة » ، وفي بعض شخصيات « ضاع الديك » أيضا ، ونخص شخصية الأب ، ولعل الكشف عن هذا التناقض الإنساني هو الذي يدفع الكاتب إلى قبول أنصاف الحلول ، أو التراجع عما كان أزمع من قبل . ولهذا فإن موقفه من قضية التقدم وحراسة التطور الاجتماعي للوطن يختلف تماما عن موقف الرشود ، وبذلك يصح ما قلناه من أن المتأمل لمسرحيات السريع لن يخطئ وجود نزعة محافظة تتهيب التطور وتخشاه ، مع أن بعض شخصياته تصنع التقدم وتدافع عنه وتتعصب له ، لكن فريقا آخر يؤثر الاطمئنان إلى الماضي ويحلم باستمراره ، ويرى فيه الراحة والأمان والاستقامة . إن بناءه الفكري الداخلي لا تزال تحكمه التقاليد المتوارثة إلى حد بعيد ، نتلمس ملامح ذلك في حرصه على أن يكون الزوج دائماً أو غالبا ابن عم الزوجة ، أو هما متحابان ، أو ينبغي أن يتحابا ، كما نجده غير راض عن نماذجه النسائية المتمردة أو القوية الشخصية التي تنتزع المبادرة من يد الرجل سواء كان زوجا أو أبا ، ولا يكتفي بأن ينتهي بمثل هذا الصنف من النساء إلى الإخفاق ، ويكرههن على الاستسلام لمشيئة الرجل ، الذي يبدو أكثر حكمة وتعقلا وصبرا . وأبطال السريع من الطبقة الوسطى ،

قد يكونون تجارا ، ولكن الكثرة عنده من الموظفين ، وهم بذلك يعكسون خصائص البرجوازية من ميل إلى المحافظة ، والحرص على المظهر الأخلاقي وغلبة النزعة الفردية ، والتظاهر بالعصرية . وهذه التركيبة ذاتها تنطوي على شئ من تناقضات الطبقة ، يتوافق وتناقض الشخصية ، الذي ارتبط بالمنهج التحليلي في طرحها وتطويرها عبر مراحل المسرحية . وهنا فرق رهيف لا بد أن ننبه إليه ، يتعلق بموقف كل من الرشود والسريع من المرأة ، وحتى لا يبدو قولنا هنا ملتبسا بما أشرنا إليه من قبل عن الشخصيات النسائية عند الرشود وملاحظة سليمان الخليفي عليها . إن المرأة عند الرشود ضحية الرجل ، يجعلها دونه منزلة ، ويتحكم في مصيرها ، ولا يأخذ قولها مأخذ الجد ، ولا يتصور أن تختلف رؤيتها للأشياء عن رؤيته . وقد أدى بها هذا الموقف إلى أن تكتسب من مناعة الحيلة والمراوغة والمداراة ما تستطيع أن تحمى به نفسها من الاندثار ، لكنها أبدا لم تحقق نصرا واضحا ونهائيا على الرجل في أى عمل من أعمال الرشود .

أما عند السريع فإن المرأة القوية موجودة في مسرحياته ، في « الجوع » و « عنده شهادة » بصفة خاصة ، وقوتها تجعل منها أهلا لتسلم قيادة الحادثة المسرحية ، ولكن المؤلف يدفع بها إلى أن تتنازل عن هذه القيادة طائعة مختارة للرجل ، لأنه المؤهل طبيعيا للقيادة والصدارة ، وقد كان هذا الموضوع نفسه صانع التعقيد الفني في مسرحيته التحليلية الممتعة : « لمن القرار الأخير ؟ » – وتنازع حرية إصدار القرار واضح في العنوان . وقد انتهت المسرحية والزوجان الشابان واقفان في منتصف السلم وجها لوجه ، لم يتمكنا من حسم لمن تكون قيادة الأسرة ؟ هذه – بشكل عام – هى الملامح العريضة المميزة للزميلين المشتركين في كتابة ثلاث من المسرحيات هي بحق ، وإلى اليوم ، من أهم ما قدم على خشبة المسرح ، مما كتبته أقلام كويتية ، كما ارتبط بهذه المسرحيات طور أو اتجاه جديد في الإخراج المسرحي عند صقر الرشود ، وسنقف الآن وقفة قصيرة مع كل مسرحية ، لنرى مزيج الألوان على صفحتها ، كيف يتحرك ، وأين يتجه ،

ونضيف : وإلى من ينتسب ، ونقرر أن هذا اجتهاد خـاص ، ليس باستطاعته أن يكون أكثر من حدس ، وإذا كنا نزعم أنه ليس باستطاعة الشريكين أو أحدهما أن يقدم إلينا القول الفصل في هذه القضية ، فمن باب أولى ، لن يكون ذلك في مكنة من يكتفي بقراءة النص ، ومشاهدة العرض .

١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم

حكاية هذه المسرحية وهدفها واضحان ؛ فنتازيا خيالية ، عن بعض أفراد من أسرة كويتية سقطت عليهم الدار قبل ربع قرن ، وماتوا ، وفجأة عادوا إلى الحياة ، ليجدوا بقية أفراد الأسرة يعيشون على نمط غير مألوف لهؤلاء العائدين . وبعد أيام الدهشة لدى الطرفين يبدأ الصدام بين جيلين ، من خلال الرفض المستمر والنقد القاسي المتبادل بين الطرفين ، ومن خلال هـــذا تتضـــح صورة القديم بإيجابياتها و سلبياتها ، وكذلك صورة الجديد . فقد تحدد الهدف بأنه نقد تجربة الحاضر في ضوء الماضي القريب ، والعكس كذلك . وقد لجأ محمد المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » لحيلة إعادة أحد الأموات إلى الحياة ليوازن بين القاهرة في بداية القرن التاسع عشر ، قبل أن تتصل بأوربا وتقتبس من ألوان حياتها وحضارتها ، والقاهرة في بداية القرن العشرين وقد تم لها ذلك . وتجربة المويلحي في شكل روائي أولا ، واستحيت شخصا واحـدا ثانيا ، ومن خلال حلم يراه أحد الكتاب ثالثا[1] . كما لجأ توفيق الحكيم إلى القصة القرآنية عن أهل الكهف لنفس الغرض تقريبا ، وبنصه على أن « الزمان » هو صانع المأساة في المسرحية فإن هذا يعني الاعتراف بالتغيير ، وحتمية هذا التغيير . ويشير سليمان الشيخ (مجلة البيان – فبراير ١٩٧٤) إلى إفادة هذه المسرحية شكلا وموضوعا من مسرحيتي بيراندللو : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » و « الليلة نرتجل » ، وأفادت في المدخل إلى الحدث بمسرحية لبيراندللو أيضا هي « كل شيخ له طريقة » التي تبدأ عند مدخل المسرح حيث

١– وإن يكن المويلحي قد نسي في نهاية روايته أن يذكر أن عيسى بن هشام قد استيقظ من النوم ! !

ينادى باعة الصحف ويصيحون ببعض عناوين صحفهم ، ويبرزون « حادثة الليلة » ، أى التي سيجري تمثيلها ، وقد لا نوافق تماما على « أن الإنسان إنما هو في صراع دائم مع ذاته كي يصبح هو ذاته » هي الفكرة الرئيسية لدى بيراندللو في كافة أعماله ، وهي فكرة مسرحية الرشود والسريع أيضا ، وإن لم تكن مستبعدة تماما من أجواء ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم . ومهما يكن من أمر هذا المدخل وذاك الإطار العام الذى سبقت إليه تجارب متعددة في مجالى الرواية والمسرحية ، فإن الصراع قد تنامى بين الفريقين عبر مقدمة وثماني لوحات متتابعة ، درجة الحتمية في تتابعها غير مؤكدة ، باستثناء اللوحة الأخيرة التي قرر فيها العائدون إلى الحياة العودة من جديد إلى قبورهم ، أما المادة التفصيلية التي قامت عليها هذه اللوحات فقد كان هدفها المقابلة المستمرة بين أخلاق الماضي وأخلاق الحاضر ، ويجمل الدكتور الراعي خلاصة هذه المقارنة ، بصرف النظر عن اختلاف المظهر ، فيقول : « غابت روح التعاون والخشونة الاسبرطية ، والصبر على المكاره ، والرضا بالقليل ، والتمتع براحة البال ، وحل محلها الفردية المخيفة ، عبادة المال ، والاهتمام بالمظاهر » ، وهذا مصداق ما قلناه من قبل[1] بأن هذه المسرحية قصيدة هجائية مستمرة للحياة المعاصرة التي تعيشها الكويت ، وإشادة بالماضي الذي يمثل الأصالة والقوة ، وإذا كانت الأسرة التي ماتت منذ ربع قرن تعكس جوانب من التخلف في استعمال أدوات الحضارة والمظهر العام وفي العلاقات الاجتماعية داخل تركيبها الأسرى كتحكم الرجل في زوجته وأولاده ، فإنها أدانت المجتمع المعاصر في انعدام تماسكه ، ولهاثه وراء الثروة ، وما يمكن أن يوصف لدى الجيل السابق بأنه انحلال أخلاقي ! ! ولهذا لن نوافق الدكتور الراعي على وصف هذه المسرحية بنقيض ما يدل عليه قوله السابق ، إذ يقول إنها تقف مع الحاضر بغية إرشاده إلى مواطن الضعف فيه ، وتحذر من الإفراط في تمجيد الماضي والنظر إليه في ضوء رومانسي ، ومن ثم يصفها بالاتزان (المسرح في الوطن العربي ص ٤٢١ ، ٤٢٢) ولسنا بصدد

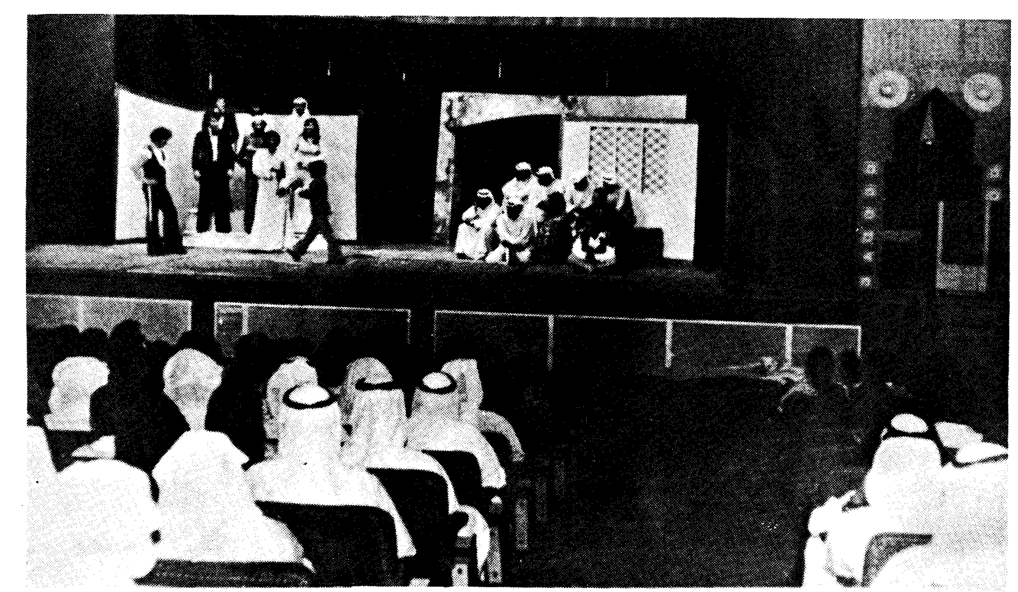
١- انظر في ذلك مواضع متفرقة من : الحركة المسرحية في الكويت ، وجريدة السياسة ١٩٧٩/٢/٥ .

مساعدة الكاتبين على تأويل نيتهما ، ويهمنا الروح التي صيغ بها النص والشخصيات التي تحركت أمامنا ثلاث ساعات . قد لا تدل العودة من جديد إلى القبر على مناصرة القديم ، بقدر ما تدل على ضعف درجة التواصل ، ولكن هذا - في رأينا - لا يكفي للزعم بحياد دلالة الرجعة إلى الموت ؛ فالحرارة التي صيغت بها عبارات الهجوم على المجتمع المعاصر ، وسيطرة النزعة الخطابية ، واستطراد « أبو مساعد » إلى التبرؤ من حياته ، ورفضه لما يزاول بالفعل ، كل هذا يكشف المدى الذي تراجعت إليه نظرة الرشود التقدمية ،والتحفظ الإضافي الذى أكده قلق السريع تجاه الحاضر . ويكفى أن تظهر الأسرة الحديثة « متلبسة » بالتخلي عن واجبها في رعاية الآباء والأجداد . حقا إن ظهور أربعة من الجيل الماضي فجأة قد أحدث دويا هائلا ، قد رمز له بالصوت « بم » فأربك هذه الأسرة الصغيرة الآمنة التي تزاول حياتها وفق أنماط وحريات مستقرة ومعترف بها ، ولكن محاولة التجاوب مع الماضي أو الإفادة منه لم تكن مطروحة عند هذين الكاتبين ، ولا ندري : هل يرصد الكاتبان واقعا جديدا بالنسبة لجيلهما الذي أوشك أن ينفصل تماما عن ماضيه ، أو يعبران عن حلم يختفي تحت مسايرة البيئة التي تميل الآن - بعد أن استوعبت رد الفعل - إلى إبراز الماضي وإحلاله في صورة لائقة من التأسي به وإشهار جوانبه المضيئة ومحاولة إعادته إلى الحياة (وليس إعادة الحياة إليه) في صورة عصرية مقبولة .

الخطابية والحرارة والعنف في طرح الرأى والنقيض والمشاهد الواقعية الخشنة والعبارات الجارحة كلها أقرب إلى أسلوب الرشود . والتغني بشهامة الماضي ، وتلجلج الحاضر في مواجهته ، وروح الحزن على الزمن الضائع ، وبكاء عصر البراءة ، تنتمي أكثر إلى أسلوب السريع .

شياطين ليلة الجمعة

وقد أثارت هذه المسرحية ، أكثر من غيرها من المسرحيات المشتركة - إعجابا متزايدا لدى نقاد الصحف وجمهور المشاهدين . وقد اعتبرت بداية مرحلة



افتتاحية « شياطين ليلة الجمعة » . فريق زيد واقفا ، وفريق عبيد جالسا ، وقد صعد الطفل من الصالة ليحسم الخلاف : أي الفريقين يبدأ اللعب . لاحظ المسرح العاري والمساحات اللونية الصامتة نسبيا ، إن لونها الأبيض يناسب إبراز الألوان الصارخة التي يرتديها زيد وعبيد . لأول مرة تحركت المجاميع على المسرح ، على أنغام الموسيقى الشعبية .

جديدة في فن تأليف المسرحية (فضلا عن إخراجها) في الكويت . وقد نشطت الأقلام لتعود بالشكل الفني الذي آثرته إلى تأثر من خارج الكويت ، بل من خارج الفن العربي عامة ، فجاء ذكر بيراندللو من جديد ، إذ يظهر ممثلان يحملان اسمين عامين : زيد وعبيد ، ويبدآن اللعب على الطريقة الشعبية ، فيتقاسمان أبناء الحي ، ويعلنان عن رغبتهما في تمثيل بعض المشاهد النقدية ، على أن يضطلع أحدهما بالبطولة ، ويعاونه الآخر ، ثم يتبادلان المواقع في المشهد التالي . وهكذا ، عبر سبعة فصول قصيرة ، أو « لوحات » تحرك النقــد اللاذع بين قطاعات مختلفة ومؤثرة جدا في المجتمع ، مثل قطاع الصحافة ، وبعضها له حساسية خاصة مثل تحريم الخمر علانية والمتاجرة بها والإسراف في شربها سرا ، وأثر ذلك على الأخلاق العامة ، بل إن لبعضها حصانة قانونية ، مثل نقد نائب مجلس الأمة ، وهو رغم جهله يتخذ كل حيلة ماكرة بحثا عـن النجاح في الانتخاب ، لما تمثله النيابة من مكاسب مادية ! ! وقد دفع هذا الاقتحام المباشر الحاد لأمراض المجتمع كثيرا من نقاد الصحافة إلى التنظير بمسرح الشوك في دمشق ، أو مسرح المقهى في القاهرة ، أو هو المسرح داخل المسرح ، أو هو المسرح الشامل[1] ، والحق أن الاتجاه النقدى في المسرح الكويتي اتجاه عريق وأصيل ، بدأه محمد النشمي في توجهه إلى نقد الدوائر الحكومية ، مع إضافة ملحوظة ذكية للناقد محبوب العبد الله مؤداها أن « زيد وعبيد في المسرحية لا يقولان مجرد ملاحظات نقدية – كما هي العادة في المسرح – إنما يقـولان ويعرضان حالات اجتماعية » . (مجلة اليقظة ١٩٧٣/١٢/٣) ، وإذا حـق للبعض أن يشير إلى أثر بيراندللو في مدخل المسرحية ، حيث وقفت شخصيات على المسرح تبحث عن دور ، ثم بدأت ترتجل موضوعات اللوحات عـلى التتابع ، فإننا نعتقد أن علاقة الارتجال وتأثير أسلوب اللعب في الأحياء الشعبية ، والرغبة في توجيه نقد يشمل قطاعات كثيرة ، كان وراء اكتشاف المدخل وتحديد

١- وهذا رأينا الخاص ، أنظر : المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء ص ٥٧

الشكل الفني الملائم ، الذى يستكمل طاقته بالتعرض لأسلوب الإخراج في هذه المسرحية وهو حق للرشود وحده ، بل إنه يغلب أن تكون رؤيته الخاصة لتقسيم اللوحات ومنهج تتابعها من المؤثرات المميزة في شكل هذه المسرحية . هناك مبادرات نافذة في صميم المجتمع الكويتي ، قريبة من أفكار الرشود الحادة ، ولعل لوحة « يا حلو الاستثمار » مثل لذلك ، وهي تنحو باللائمة على الجيل الجديد في الكويت الذي هجر السوق ورضي بذل الوظيفة ، وترك التجارة ، مهنة الأجداد التي لا ينفد خيرها . لقد كتبت هذه اللوحة بحرارة متفجرة ، ولهجة خطابية عنيفة ، وتركزت فيها الأضواء على شخصية واحدة ، وليس على الموقف . وعلى العكس من ذلك نجد اللوحة التي حملت المسرحية اسمها ، وهي عن « المزارع » في الكويت ، وهو اسم تجرد من دلالته اللغوية ليدل على أماكن العبث في بيوت صغيرة خارج المدينة ، تقع بين الصحراء والبحر عادة ، تحيط بها حدائق صغيرة . في هذه اللوحة يظهر الموظف المأزوم روحيا ، الذى فتح باب الارتشاء ، فجاءت الرشاوي من كل نوع : مال وخمر ونساء ، ولكنه برغم هذا الغرق المتزايد في اللذائذ المادية كان يتضور فقرا روحيا وضياعا وخوفا من المستقبل . هذا الإنسان المأزوم ينتمي إلى عالم عبد العزيز السريع ، وأسلوبه في تحليل أعماق شخصياته ، والاهتمام بها ليس كأفراد ، بل كنماذج لأنماط بشرية ودوافع سلوكية ، وقد حقق الحوار في هذه اللوحة التوازن المعهود والتشويق والسلاسة التي نعهدها في حوار السريع . ونستطيع أن نرجح أن اللوحات ذات الطابع الكاريكاتوري مثل لوحة الصحفي ، ولوحة نائب مجلس الأمة قد كتبت بإرادتين مجتمعتين ، نكاد نزعم أن الكاتبين قد دار بينهما الحوار مناصفة ، بنفس طريقته التركيبية التي جاء بها في المسرحية ، وليس هذا القول احتكاما لميزات فارقة حاسمة يمكنها أن تأتي بالقول الفصل ، فهذا غير ممكن قطعا ، ولكنه صادر عن تصور لإمكانية تأليف مشهد كوميدي يقوم على تبادل السخرية ، واللعب باللغة ، وسوء الفهم لمرمى الكلام .

في ختام المسرحية ، وبعد توجيه النقد اللاذع المباشر الذي يكاد يكون قد

غطى المجتمع كله ، أو قطاعاته المؤثرة ، يـأتي السؤال : ما الحل ؟ ويكـون الجواب : مزيد من العمل والارتباط بالأرض ، فالعمل هو المهر الغالي الذي ينبغي أن يقدمه المواطن العاشق لعروسه ، وعروسه هنا هي الوطن نفسه . هذا الختام قد وضع في صياغة غنائية وأدى في حوار غنائي مع الموسيقى ، وهو من نظم السريع وحده ، ولكن حرب أكتوبر التي كانت قد تمت على صورتها الرائعة قبيل عرض المسرحية ، ما لبثت أن أضافت إلى هذه الخاتمة الطبيعية التي حاول فيها السريع أن يبدّد جوّ اليأس المترتب على النقد الحـاد ، بتضميد الجروح التي تنزف دما ، والدعوة إلى تماسك المواطنين جبهة واحدة في ظل محبة الوطن والعمل من أجله :

« كـل الشدايـد تهـون
لو ربعـك ربـع تعاونـوا
ما ذلـوا ... »

وقد كانت الإضافة التي أملتها الحرب كلمات حماسية للرشود ، سجلها بصوته ، وأطلقت عقب الغناء الجماعي ، والجمور يتأهب للحظة الختام ، يأتي الصوت – مجرد صوت – يشيد بكويت العرب ، التي أوقفت تدفق النفط تضامنا مع أمتها العربية ، وتحديا لأعدائها ، ويعلن أن هذا الموقف المبدئي ملزم وأصيل ، حتى لو أدى إلى أن يعود المواطن الكويتي إلى البحر مرة أخرى ، حفاظا على شيمه الأخلاقية ، وموقفه القومي .

بحمدون المحطة

وتتميز هذه المسرحية بمجموعة من الأشياء ، فقد استهدفت لكثير من النقد اللاذع ، توجه أكثره إلى فكرتها الأساسية وخاتمتها ، ومع هذا فإنها كانت مسرحية ناجحة كعرض فني ، ولذا فإنها عرضت مدة قياسية لم تفز بها مسرحية قبلها (٤٥ يوما) ، كما أنها آخر مسرحية ألفها الكاتبان بالاشتراك ، وبعدها ، أي منذ عام ١٩٧٤ لم يكتب الرشود للمسرح ، واللافت للنظر أن السريع نفسه لم يكتب للمسرح أيضا حتى الآن . التفت الكاتبان إلى التلفزيون ،

ثم شغل السريع بالدراسة الجامعية أربع سنوات متصلة ، أما ماذا بعد ذلك ؟ فالمخبأ غيب ، ونتمنى بصدق أن يكون استمرارا ناميا للرحلة المبدعة عبر أكثر من عشر سنوات ، شهدت ست مسرحيات كاملة ، وثلاث مسرحيات بالاشتراك ، كانت جميعها ناجحة ، مبشرة ، مؤصلة . لا نبالغ إذا قلنا إنها العمود الفقري لحركة التأليف المسرحي في الكويت طوال هذه المرحلة الهامة في نشأته وتطوره ، وإن هذا الصمت الذى التزمه السريع منذ « بحمدون المحطة » إلى اليوم لا يجعلنا نفقد الأمل فيه ، فالموهبة لا تتجزأ ، والمستقبل هو الثمرة المتوقعة لكل تجارب الماضي وإضافات الحاضر .

وكما عرفنا من الكاتب عبد العزيز السريع من قبل ، فإن الدكتور عبد الله النفيسي هو الذي لفت الانتباه إلى الوجود الكويتي المكثف في المصيف اللبناني الجبلي « بحمدون » طوال أشهر الصيف ، وما يثير هذا المجتمع الخاص المستقطب داخل البيئة اللبنانية من مشكلات وتفاعلات وما يكشف عن أنواع من السلوك والمواقف الأخلاقية والطباع المستكنة ، ما كان لها أن توجد في إطار المجتمع الكويتي وما يمارسه على الأشخاص من التزام بقيم محددة ، وتقاليد مرعية ، وما يزاوله الناس – تجاه بعضهم البعض – من رعاية ورقابة ، ينصرف عنها الناس – نسبيا – في فترات لهوهم وتمتعهم بالرحلة خارج بلادهم . ما عدا الالتفات إلى ظاهرة الرحيل الجماعي ، وما تكشف عنه من سلوك ومواقف وما تؤدي إليه حتما من تفاعل ، هو من ابتكار الكاتبين ، فليس للدكتور النفيسي إسهام فني سابق في مجال التأليف ، ولم يشر أحد إلى مشاركته فيه . . وبهذا تتحدد مسئولية الرشود والسريع في اختيار قصة حب بين شاب لبناني وفتاة كويتية كانت زميلته في الجامعة في لبنان ، لتكون الموضوع الأساسي الذي يتطور بالصراع ، وتلتقي في إطاره القصص والمواقف الجانبية . وقد تقدم الشاب إلى والد الفتاة خاطبا فرده ساخرا ، مما حمل الفتاة أن تتزوجه في السر ، وتسافر معه لقضاء شهر العسل ، وتترك أسرتها تواجه مأساة التمرد المرفوض في البيئة الكويتية ، غير أن الأسرة ، وقد اكتشفت أن الفتى اللبناني من أسرة عريقة ،



افتتاحية « بحمدون المحطة » ، تبدأ المسرحية من خلفية الصالة ، التي تتحول إلى ساحة مطار ، وجموع المسافرين تأخذ طريقها إلى المسرح . يشغل السلم مساحة رأسية غير مستغلة عادة ، يتصدر المريض موكبا يفترض فيه أنه يتحرك بسرعة الطائرة ! ! .

لقد استقر في هذه المسرحية أسلوب بريخت ، في إلغاء الفاصل بين الصالة والمسرح ، وكسر الإيهام بشكل مستمر .

وأن فتاتهم لم ترتكب حراما [1] ، وأنها جاءت تستعطفهم وتلتمس الصفح ، كانت على استعداد للاعتراف بهذا الزواج الذى تم بغير إرادتها ، وتعود العائلات الكويتية آخر الصيف إلى الوطن وهي تغني لهذا الوطن وكأنها كانت في جهاد قاس أو غربة يائسة .

لقد وجهت المسرحية بعض النقد إلى الكويتيين في مواطن تجمعهم في الخارج ، بشكل إجمالى تكاد تكون وصفتهم بالعزلة في تجمعاتهم ، والبعد

(١) ليس اعتراض الأسرة موجها في أساسه إلى زواج الفتاة دون موافقة ، بل لزواجها من غير كويتي ، وكان هذا سبب رفض والدها أصلا .

عن الاندماج ، وتوقفت عند نماذج من الزواج الذى لا يسلم من النقد ، كزواج الشاب الكويتي من الفتاة الغربية الهيبية التي تحوله بدوره إلى واحد من الهيبز ، وزواج الرجل العجوز من فتاة غير كويتية في سن أحفاده ، وما يؤدي إليه هذا كله من مشكلات أسرية وتجاوزات ، وهذا تفريع على الموضوع الرئيسي وهـو عـن الزواج أيضا ، لكنه عن زواج غير الكويتي من الفتاة الكويتية ، وهو ما ترفضه البيئة بدرجات متفاوتة ، وينظر إليه بكثير من الحذر ، وكثيرا ما ينسب هذا إلى الطمع المادي ، ويحكم عليه بالفشل سلفا بدعوى اختلاف العادات بين مختلف البلاد العربية . لقد حاولت المسرحية أن تعالج هذه القضايا جميعا ، ولكن مسلكها كان يتسم بشئ من عدم الوضوح أو عدم الثقة ؛ فإنها حين اختارت للفتى الكويتي زوجة أجنبية (غربية) جعلتها على جانب مـن التبذل ، ومسخت الفتى الذي ذهب للدراسة فجعلته يمشى حافيا وقد أطلق شعره على طريقة « الهيبز » ، وهكذا أبرزت الزواج من المرأة الغربية في صورة منفرة ، وكان الأمر على العكس بالنسبة للوجه الآخر من القضية ، إذ اختارت شاباً عريق المحتد من أسرة ذات نفوذ ومناصب ، ولعل هذا كان مبرر الصفح الذى حظيت به الفتاة في النهاية ، فلم يحتج المؤلفان لأحقية هذا الزواج وشرعيته الاجتماعية بصدق العاطفة في ظل التكافؤ الإنساني أو القومي ، وإنما دافعا عن هذا الزواج بطريقة ملتوية ، خلاصتها أن الفتى – بالذات – من أسرة ذات وزن وثروة ! ! وفي ظل هذا التردد في الدفاع عن حرية السلوك الاجتماعي ضد العرف الذى لا يقوم على أساس من الواقع أو الدين ، يضيع حق الجيل الجديد في تحمل مسئوليته بكامل إرادته ، فلا بد أن يقدم مبررات خطأ مفترض أو موهوم ، وأن يطلب الصفح عن ذنب هو فيه الضحية ! ! .

لقد وصف الدكتور الرميحي الحل الذي توصلت إليه المسرحية بأنـه « حل أعرج » ، ويشير (صحيفة الوطن ١٩٧٤/١٢/٢٧) إلى ذكر صفـة « الكويتية » المنصوص عليها كسبب مـن أسباب تفضيل فتاة معينة ، ونحن وإن كنا لا نجد مأخذا على تفضيل الفتاة التي تنتمي إلى « كل » ما ننتمي إليه ، نوافق

الدكتور الرميحي في تعليقه على اختلاف المصائر بين ثلاث قصص حب في المسرحية.يقول : « هنا يظهر التناقض في الحل الذى سيطرت عليه النظرة الضيقة ، فبعد جهد جهيد تم قبول العربي ، مع تبريرات عدة ، ورفض الأجنبي دون تبرير واحد ! ولو استخدم الكاتبان نفس المعايير في نظرتهم للزواج لأمكن قبول تلك الأجنبية من نفس المنطلق الأول ، ومن هنا نجد أن المسرحية حاربت في البداية الروح الإقليمية بشكلها المتخلف لتقع في ورطة الروح القومية دون الوصول إلى الفهم الإنساني للقضية » . ثم يحاول تعليل هذا التناقض في المسرحية بقوله : « عندما يرتبط العمل الفنى بوقائع محددة فإنه يقع في خطأ تقديم الحلول الجزئية دون الحل النهائي » وليست هذه العلاقة حتمية ، فكثير من الأعمال الفنية العظيمة انبعثت عن حالات جزئية ووقائع محددة ، ولكن الكاتب الفنان تعمقها بما فيه الكفاية ليكتشف ما تحت السطح من تفاعلات ، ويرى خريطة حركة المجتمع في امتدادها الشامل ، بصرف النظر عن هذه الجزئية بالذات . وقد وجه إلى المسرحية نقد كثير كما قدمنا ، فيرى البعض أنها لم تكن بحاجة إلى السفر لبحمدون ، لأن كل ما يجرى هناك موجود هنا ، ومن يرى في مشهد الختام الحار الممجد للوطن وضرورة حمايته مبالغة غير مقبولة :

ما دام عرقنـا ينبض ، والـدم يجـرى حـار . .
أبـدا ثراها الغالـي مـا ينـداس .

يقول حسين عنان (جريدة : القبس ١٩٧٤/١٢/٢٤) إنه لا ارتباط بين هذا الهتاف وموضوع المسرحية ، فهؤلاء العائدون من السفر لم يكونوا مهاجرين أو مبعدين ، وأى معنى أقوى يمكن أن يقال عندما يكون الأمر طرد مستعمر أو إجلاء غاصب ؟ ! .

هناك لا شك إيجابيات في الشكل ، لقد شاهدنا حكاية متعددة الخيوط داخل نسيج موحد بشكل ما ، ولم يخل التقديم من طرافة ، فكان « الشاعر والطفل والكلب » مفاجأة حقيقية للجمهور ، و « كورس » يمهد ويعلق بأسلوب جديد ، رغم تذكر بريخت في عملية الربط والتعليق . ومهما يكن من أمر

فإن هذا الانعطاف الواضح نحو تمجيد الإقليم كان قد بدأ منذ « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » التي تغنت بالماضي، وذكرت من حسناته كيف أن أبناء الفريج « الحيّ » كانوا يدا واحدة ، لا يسمحون لغريب أن يجتاز الطريق ! ! ونحن نستغرب هذا التحول بعد « ضاع الديك » التي أدانت سوء الفهم لمهمة كل من يخالف نهجنا في تصور الأشياء والحكم عليها ، وأدانت مجافاة الوافد الذى هو أصلا من دمائنا . وليس باستطاعتنا أن ننمى هذا التوجه إلى واحد من الكاتبين ، ولكن الذى حدث عمليا ، وهو مهم جدا في رأينا ، أن الرشود أوشك في أعقاب هذه المسرحية أن يفضل المسرحية المؤلفة خارج الكويت . حقا لقد عرض « متاعب صيف » لسليمان الخليفي ، و « الواوي » لثلاثة من الكتاب الجدد ، وموضوع هاتين المسرحيتين يتناول قضايا ومشكلات محلية تماما . ولكنه – بالمقابل – عرض : « على جناح التبريزي » و « حفلة على الخازوق » و « عريس لبنت السلطان » ، وحين سافر إلى دولة الإمارات عرض « الفخ » وكان يتأهب للعودة وإخراج مسرحية « حلاق بغداد » وكلها لمؤلفين غير كويتيين (ألفرد فرج ، ومحفوظ عبد الرحمن) وكلها ذات مضامين سياسية واضحة . وهذا قد يعني أن المؤلف الكويتي لم يستطع – في المجال السياسي – أن يجاري جرأة المخرج الكويتي ، ولا أن يرضى طموحه إلى التجديد الفني . وهذه قضية لا بد أن نثيرها بعد قليل ، حين نتناول جهود الرشود وأسلوبه في الإخراج المسرحي .

هل نستطيع أن نعيد ظاهرة الانعطاف نحو الإقليم ، ثم التوجه إلى القومية ، وإيثار النقد السياسي والتبشير بالمستقبل إلى تأثير نكسة ١٩٦٧ ، وما تبعها من غيوم اليأس ومشاعر المرارة وانطواء كل بلد نحو مشكلته الخاصة يعالجها على طريقته ؟ لقد كانت النكسة تحديا قوميا حاول العرب مواجهته ، ولكن السنوات قد مضت دون ما يشير إلى تغيير حقيقي ، ثم كان ما تبع تلك النكسة بعد ثماني سنوات – ونعني حرب أكتوبر ١٩٧٣ التي أيقظت الأمل وجعلت من الموقف القومي الموحد حقيقة قائمة معلنة ومؤثرة ، برغم ما حدث أثناء وبعد ذلك . ولعل الاتجاه إلى المسرحيات ذات النزوع القومي والبعد السياسي الواضح

استجابة صادرة عن تأثير هذه الحرب ، برغم معرفتنا بأن هذه المسرحيات – أو أكثرها – لم تؤلف بوحي منها ، ولكن الدافع موجود لدى صقر الرشود ، وهو ما يعنينا الآن . وينبغي أن نعني به على المستوى الآخر ، مستوى التأليف من خلال الإخراج ، في غيبة التأليف بالكلمات .

يمكن أن نقول بإجمال ، في ختام هذه الفصول عن فن التأليف المسرحي للرشود ، إنه كانت لديه قضية أساسية واحدة هي « العدالة الاجتماعية » ، شغلته بشكل واضح ومحدد فيما كتبه منفردا ، واتخذ من تحليل البنية الأسرية مجالاً لطرح تصوراته ، فكان البناء الأخلاقي للفرد ، وتوزيع الثروة عاملا حاسما في توزيع الأدوار وتحريك الصراع . وقد شغله التوزيع العرقي كما شغله توزيع الثروة ، وبذلك لم تتحجر نظرته داخل الإطار التقليدي لمفهوم الطبقية ، بل كانت هذه النظرة مستقلة إلى حد بعيد ، ومستمدة من طبيعة المجتمع الكويتي بشكل مباشر . إن التمرد سمة أساسية مميزة لأهم شخصيات الرشود ، وهذه الشخصيات لا تتمرد لأسباب ميتافيزيقية ، إنه تمرد اجتماعي صريح ، مبرر بأسبابه من الجمود والتعصب والرغبة في التحكم ، ولهذا السبب نفسه فـإن شخصيات الرشود لا تتمرد في سبيل المستحيل ، إنها تتمرد في سبيل هدف محدد ، تحققه أو تسقط دونه ، وينبغي أن ندخل في اعتبارنا هنا النصوص التي تولى الرشود تكويتها ، مثل : « بيت الدمية » و « الغربان » لنجد هذا المبدأ محققا فيها ، ومستمرا بعدها في اختياراته من النصوص المؤلفة خارج الكويت ، وبخاصة في « حفلة على الخازوق » و « عريس لبنت السلطان » .

أما المسرحيات التي كتبها بالاشتراك فإنها خرجت من دائرة الصراع داخل الأسرة ، لتعرض وجها من وجوه المجتمع بشكل شامل وكلي ، بحيث تتجلى وحدة هذا المجتمع في مواجهة غيره ، أو مواجهة نفسه . في « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ، نجد الماضي والحاضر وجها لوجه ، وربما انتصر الحاضر فيما حقق من مكاسب مادية وتطور واستمتاع بالحرية الفردية ، ورفض للخرافة

والجهل ، ولكن صفات الشهامة والجلد والغيرة كالها الكاتبان للماضي وجردا منها الحاضر تماما . ويتأكد هذا المنحى في « شياطين ليلة الجمعة » التي تتابعت لوحاتها في نقد الحياة الاجتماعية الراهنة ووصمها بالانتهازية والرشوة والجهل بتجارب الحياة ، في مقابل قياسهـا إلى الماضي ، وليس مـن خلال التبشير بالمستقبل ، وهذا فارق رهيف نعتقد أنه يمثل الفرق الدقيق بـين أسلوب السريع في التفكير ، وأسلوب الرشود ، وهو فرق هـام في كشف العالم المثالي الذي يسعى كل منهما لتحقيقه ، ولعل في ذلك دلالة – أو دليلا مساعدا – على أن جهد السريع في هذه المسرحيات المشتركة يتقدم على جهود الرشود . فمن الصحيح أن شخصيات هذه المسرحيات لم تفقد تمردها على الجملة ، ولكنها لم تعد تتمرد « على » ، بل « من أجل » تحقيق أخلاقيات الماضي ، والحفاظ عـلى روحه ، بصرف النظر عن المستقبل ، الذى كان يشغل الرشود أكثر من أى شئ آخـر .



القسم الثالث

الرشود ... مُخرجًا مسرحيًا

١ـ كيف كانت البداية ؟

في هـذه الصفحات الباقية في دراستنا عن صقر الرشود سنعني بجهـوده في مجال الإخراج المسرحي . لقد أحب صقر أن يكون دائما بين مؤلفي المسرح ، وكان صاحب الرغبة البادئة في الكتابة المشتركة حين تعددت شواغله ولم يعد باستطاعته أن يفرغ تماما للكتابة ، ومع هذا فإن الجمهور الكويتي يعرفه مخرجا ، وكذلك يعرفه الجمهور العربي من خلال أعماله التي شهدتها عواصم عربية متعددة ، مثل القاهرة وبغداد ودمشق والجزائر وتونس والدار البيضاء والمنامة والدوحة ، وغير العواصم من المدن الكبيرة في أنحاء هذه البلاد . وهذه الشهرة قائمة على أساسها الصحيح ، وإن يكن جهده في التأليف لا يجحد ، وتعبر مسرحياته عن وعيٍ إنساني وفني جدير بالتقدير ، لكن جهـده في الإخراج المسرحي ، يتفوق في امتداده وتنوعه وأصالته في لفت الأنظار إليه ، وتمييزه لدى الجمهور . ولا شك أن العناية بهذا الجانب من نشاط صقر الرشود تحتاج إلى قلم مختص بفن الإخراج ومدارسه وأصوله ، وليس هذا من صناعتي . ومع هذا فلقد تابعت أعمال صقر الرشود منذ « الحاجز » وإلى النهاية ، لم يغب عني منها عمل واحد ، وقد سجلت تليفزيونيا في حياته ، ويمكن أن يكون هذا التسجيل مصدرا لدراسته من هذه الناحية لمن لم يواكب المرحلة عمليا وبشكل تفصيلي . وقد اعتمدت في كلماتي هذه على ما بقي من وعي بالمشاهدة إبان عرض المسرحيات موضوع الاهتمام وعلى ما كتبته وكتبه الآخرون مـن نقاد الصحافة عن هذه الأعمال ذاتها من قبل ، وعلى قراءة نسخة الإدارة المسرحية المحفوظة في مقر فرقة مسرح الخليج العربي ، وقد غصّت ظهور أوراقها وهوامش هذه الأوراق بتوجيهات المخرج وتعليماته ، وعلى الصور المحفوظة لدى الفرقة أيضا ، وأخيرا على شهادة بعض أساتذة الإخراج المسرحي الذين تفضلوا بإجابة بعض الاستفسارات التي وجهناها إليهم ، وسجلنا جوابهم هنا . أما عن الجانب الشخصي في تجربة الرشود ، فهذا ما لا يستطيع أحد أن يكشف غوامضه غير

الرشود نفسه ، وهذا ما فعلناه ، وحرصنا على أن نورد كلماته ذاتها حتى وإن طال الاقتباس بعض الشئ .

كيف كانت البداية ؟ هذا هو السؤال ، وقد أجاب عنه الرشود ، وسجلنا إجابته كاملة من قبل ، وفيها يشير إلى أن الانبهار بالخلق الفني كان سبب التفاته إلى الإخراج ، وبدأ يرفد هذا الإعجاب بالقراءة والمراقبة والمشاهدة ، فضلا عن اتخاذ أسلوب آخر في قراءة النصوص المسرحية لا يتجه إلى المعنى المجرد يعتصره ويجرده ، وإنما يتقصاه ويستنبطه ، من خلال معايشة الشخصيات في أدق مشاعرها ومنعطفاتها النفسية وخلجاتها الفكرية ، مع تصور الدوافع التي تحرك هـذه الشخصيات وتوجه فكرها (مجلة الرسالة ١٩٦٥/٨/٢٩) ويجيب عن السؤال نفسه بعـد سنوات ، فيشير إلى أنه كان من هواة مشاهدة السينما ، ربما شاهد أربعة أفلام متنوعة في الأسبوع « ومفهوم الدراما بالنسبة للسينما والمسرح والتلفزيون واحد وإن اختلفت الأشكال . ومن هنا نمت لديّ فكرة العمل الفني . كنت أتوقع الأحداث الآتية ، وكنت أدخل لأعرف تركيب البنية الدرامية للفيلم وتسلسلها ، وكنت أكتشف وأتذوق . وقد نما الحسّ الفني عندى من السينما ، ثم من مشاهداتي للأعمال المسرحية الكويتية ، وكنت أحضر بروفات زكي طليمات وأتابع توجيهه للممثلين وشرحه للأداء والحركة وتفسيره للشخصيات ، كما رأيت عروض الفرق العربية الزائرة ، وعروضا مصرية خلال زياراتي لمصر . . . وأنا حتى الآن لـم أر مسرحـا غربيا عـدا مسرحيتين : يوليوس قيصر – مشاهد حب من المسرحيات الانجليزية – للهواة في لجامعة ، وهذا لا يشكل تقنيات متطورة ، مع العلم بأن هناك تجارب عربية أكثر تطوراً » . (مجلة الحياة المسرحية خريف ١٩٧٧) .

هذه هي البداية المسرفة في البساطة والتلقائية ، يرددها الرشود دون تغيير يذكر فيما قاله قبل هذا التاريخ باثني عشر عاما . وهو يصف ما قدم في تلك المرحلة المبكرة من مسرحيات تولى إخراجها ، بالسذاجة ، وإن تكن تجارب

غير بسيطة بالنسبة للمرحلة . ولا بد أن نرى انعكاس هذه البداية المتواضعة على فهمه لمهمة المخرج ودوره في تقديم النص المسرحي ، وهذا الجانب« دور المخرج ، وموقفه من النص » هو الذي سيتطور بسرعة واضحة لدى الرشود . في المرحلة المبكرة يحدد مهمة المخرج بأنها « تنحصر في (ترجمة) النص وتقديمه للمشاهد في شكل واقعي مقبول ، بعد تفهمه والتفاعل معه ، ثم تنسيق الحركة المسرحية وترتيبها ضمن إطار فني واقعي . إنه يتعمق في الخطوات الحركية الموجودة في المسرحية ، وبأبعادها ، ويسيطر على الممثلين بطريقة محببة ، ولذا يجب على المخرج أن يكون شخصية روحية بعيدة عن المادية . إنه قائد صارم ، أو شبه قديس يحترمه الجميع » (مجلة الرسالة ١٩٦٥/٨/٢٩) ، نتأمل هذا التصور لمهمة المخرج فتواجهنا كلمة « الواقعية » مرتين ، والإشارة إلى الحركة المسرحية مرتين صراحة ، وثالثة ضمنا من ناحية تشير إلى ارتباط الكلمتين : الواقعية والحركة بمركز واحد يتبدى في سيطرة المخرج على الممثلين . إن هذه المرحلة التي تقف عند « التجسيد » ولا تتجاوزه إلى « التفسير » فضلا عن « الإبداع » قد امتدت نحو عشرة أعوام ، إذ بدأت بمحاولته الأولى في الإخراج « بسافر وبس » ١٩٦٣ ، وامتدت حتى عام ١٩٧٢ حين أخرج « ١ ، ٢ ، . . . بم » وفق رؤية جديدة ، أو متطورة ، من خلال نص غير تقليدي شارك في صناعته . ولقد استطاع الرشود ، برغم الطول الزمني لهذه المرحلة الواقعية التجسيدية ، أن يتجاوزها بسهولة واضحة ، وأن يعيد اكتشاف دوره حين كتب الأعمال المشتركة ، وحين اتجه إلى النصوص ذات المعنى السياسي ، بدءاً بـ « حفلة على الخازوق » (١٩٧٦) . لم يكتب الرشود مذكراته ، ولم نعثر على نسخته الخاصة من المسرحيات التي قام بإخراجها ، وحين نسترشد بنسخة الإدارة المسرحية فسنجد حدود ومعالم الواقعية واضحة على التوجيهات المسجلة على هوامشها ، وكلها تقريبا تعني بتوقيت دخول الممثل وخروجه ، ثم موقعه الدقيق بين قطع الديكور ، واتجاه جسمه ووجهه بالنسبة لمن يشاركه في المشهد ، وهكذا إلى حركات أكثر تفصيلا كالجلوس والمصافحة والعبث بالأصابع ، ثم يأتي الاهتمام بطبقة الصوت ، والمدّ والخطف

فيه ، وكل ما يعين على إبراز طابع الشخصية ويزيد في تجسيد الموقف بشكل عـام .

وليس لنا أن نتصور أن الدقة في رصد الحركة وتحديد الصوت – حتى في إطار هذا الفهم المحدود لواقعية الإخراج – قد اكتملت له منذ أول محاولة . إن نسخة « المخلب الكبير » تحمل توجيهات مقتضبة جدا ، وليست أكثر من تنظيم عام أو توقيت يحول بين الممثلين والاصطدام على المسرح ، مع إرشاد الممثل متى يجلس أو يقف أو يبكي . . . الخ . وعلى هذه النسخة أيضا نجد مدير المسرح يسجل الحركة بأسماء الممثلين وليس بأسماء شخصيات المسرحية : « يدخل محمد المنصور وهو يهمهم أغنية سمراء » – « تدخل اسمهان وهي مرتدية رداء منزلي تنفض عن يديها رغوة الصابون وهي تبتسم » – « دخول خالد العبيد » ، الخ . ولكنه لا يسير على نفس الوتيرة بعد أن تندمج الشخصية في الدور ، وبخاصة حين يتحول الاهتمام إلى الموقف ، وليس الشخص في ذاته ، وتتجه التعليمات إلى الإضاءة ، مثلا في بداية الفصل الثاني من هذه المسرحية ، عندما تتحدث منيرة إلى اللوحة حينا ، ومع أخيها الصغير بعد ذلك ، ثم يتجاذب الإخوة الثلاثة لوحة القط والحمامة ، نجد رسما كروكيا لوضع قطع الأثاث على المسرح ، وتحته أضيفت التعليمات على النحو الآتي :

١ – الإضاءة : الأبيض كله كامل ، والأزرق والأحمر على النصف .
٢ – تغيـير : عندما يحدث الصراع بين منيرة ووليد وفيصل على اللوحة تخفت الإضاءة .
٣ – تغيـير : عندما تبكي منيرة على الكرسي الذي تتصوره بأنه ابن عمها تنزل الإضاءة البيضاء على النصف ، والأزرق والأحمر أقل من الربع .
مؤثر صوتـي : عندما يبدأ الصراع بين منيرة وصوت القط .

بعد عامين تقريبا يتصاعد هذا الأسلوب في تقييد الحركة ، إلى أقصى مدى ، من خلال ما دون على هوامش مسرحية « الحاجز » ، إذ تضاف تفاصيل دقيقة تكاد لا تغفل أقل الحركات ، وكذلك تتوالى توجيهات الصوت ، التي تجاوزت التعبير الشائع : « صوت منخفض » ، « صوت مرتفع » ، « صوت ممـدود » ، إلى محاولة التوصل لحالات نفسية من خلال التحكم في طبقة الصوت وطريقة النطق ، فتظهر توجيهات الوصل والقطع في الجملة الواحدة أو بين الجملتين ، ووصف الحالة النفسية وراء نطق الكلمة : « بعطف » – « بغضب » – « الحوار يأخذ طابع المد مع هبوط طبقة الصوت » . كما يؤدي سماع الحوار على المسرح منطوقا إلى إضافة مبدأ جديد هو ترديد نفس الجملة أكثر من مرة ، لتأكيد الإيقاع صوتيا ، وتعميق مفهوم الكلام والإلحاح عليه معنويا . تقول الأم (نورة) لابنتها موضي حين تشاهد حامل الرسائل إلى ابنتها وتشك في مهمته : « عرفنا إنك متخادنه ويا أخوه . بس هالثاني اشمهنتك وياه ؟ » وقبل أن ترد الفتاة على أمها : « يجيب لي المكاتيب » يضاف بالقلم العبارة الأخيرة : « اشمهنتك وياه ؟ » وهي مطلوبة هنا لأمور تتعلق بالأم وبالإبنة ، فالأم تدلل على إلحاحها ، وتتعجل الجواب وتصر عليه ، وهي كما عرفنا من قبل ، محدودة الأفق عصبية ، فالدوران في الجملة الواحدة والجمود عند الجملة ذاتها هو ما يناسبها . أما الابنة فإنها على وشك الاعتراف بعمل تعرف استهجانه وخطورته عامة ، وبالنسبة لهذه الأم بصفة خاصة ، ولهذا كان لا بد أن ترى الإصرار والإلحاح يحاصرها لكي تنطق بهذا الخبر المثير ، خبر تلقي رسائل من صديقها عن طريق أخيه الصغير ! ! ويتكرر أمر إضافة الجملة بعينها بالنسبة لنورة بالذات أكثر من مرة ، مما يعني أن هذه الشخصية استقرت على أسلوبها الخاص إبان إجراء تجارب الإخراج والتمثيل وليس قبل ذلك . وقد حدث هذا التردد مضافا على النسخة الأصلية في المواقف المحتدمة :

نوره : وأنا مجنونـة . . ما عندى عقل . .

حمود : الحين من قال لك مجنونة . مو غير انتي مجنونة أكيد اللى هذا حكيك.

لقد عدلت العبارة الأخيرة وصارت كالآتي : موغير أنتي مجنونة أكيد . أكيد انتي مجنونة اللى هذا حكيك ! ! .

إن الفرق هنا ليس مجرد تكرار ، لأن هذا التكرار نفسه يستدعى طبقة صوتية معينة ، هابطة في النهاية ، بل تصل إلى ما يشبه الهمس مع آخر كلمة ، وكأنه يلحظ جنونا طارئا على امرأته يستدعي التستر عليه . وما كان بالإمكان الوصول إلى هذه الطبقة الصوتية وما أضفته من إحساس ومعني لم يكونا للكلام ، لو أن العبارة استمرت على تركيبها وامتدادها السابق .

بإضافة مثل هذه اللمسات نرى تجربة المخرج تنمي تجربة المؤلف ، وكلاهما شخص واحد ، وهكذا لم يتوقف تدخله عند الحذف - حذف جملة ، أو بضع جمل ، أو فصل كامل كما حدث في هذه المسرحية الأخيرة - بل مضى إلى استبطان أكثر للشخصيات ، ووعى أعمق بلغة المسرح وما تتطلب من إيقاع خاص ، والتزام أدق برصد الحركة ، والربط بينها وبين الكلمة المنطوقة . ويرى عبد العزيز السريع أن الرشود قد بلغ قمة فنه في إخراج مسرحية « ضاع الديك » ، وهذا الحكم ليس بعيدا عن الصواب ، لقد أدى ثلاثة على الأقل من القائمين بالأدوار المهمة في المسرحية أعظم أدوارهم حتى الآن : عبد العزيز المسعود في دور الأب ، ومحمد المنصور في دور الابن القادم من أوربا ، ومريم الصالح الأخت الطيبة التي فوجئت بين يوم وليلة بأن لها أخا يكبرها لم تكن تدرى عنه شيئا ، فلما رأته أعجبت بشكله ونطقه الغريب وعاداته البسيطة وسلوكه التلقائي ، وقد فتحت قلبها له وقضت معه وقتا تعلمه فيه نطق اللغة وإجادة اللهجة ، فكانت مع محمد المنصور في قمة اللياقة الفنية وقوة الحضور والإقناع . لهذا سنقبل هذا الرأى شريطة أن يظل محددا بالمرحلة الواقعية التي بلغت ذروتها في هذه المسرحية ، ولم تكن : « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » بعيدة عن هذا المستوى ، بل كانت « ضاع الديك » إمتدادا له ، فإذا نحينا جانبا البداية الخرافية عن عودة أسرة إلى الحياة ، والنهاية التي شهدت يأس هؤلاء العائدين من التجاوب مع المجتمع الجديد ، ومن ثم تفضيلهم العودة إلى القبر ، سنجد هذا الأداء

الواقعي يتسم بالحرارة والتلقائية والحياة ، حتى لنكاد نشم رائحة الأشخاص ويصيبنا رشاش كلماتهم الخشنة . وقد تحقق لهذه المسرحية ما تحقق لسابقتها على نحو أكثر امتدادا ، وأعني : المقابلة بين نمطين من الشخصيات يرى كل منهما العيب في الآخر ويحاول إخضاعه : الجيل الماضي في مواجهة الجيل الحاضر – الفتى الناشئ على التقاليد والثقافة الأوربية في مواجهة أسرته التي لم تغادر الوطن . وهذه المواجهة القائمة على رفض كل فريق للآخر كانت مصدرا غزيرا للدراما ، كما كانت تعميقا للأداء الواقعي بكل ما يتطلب من حدة .

٢- الاختيار والتدريب

إن مبادئ وأسس اختيار الممثل للدور وتدريبه عليه لم تتغير عند الرشود ، مع تغيّر أسلوبه في الإخراج ، وتحوله عن الواقعية المباشرة إلى الأسلوب الملحمي أو التشكيلي ، فلم تنطبق عليها فكرة الاستكشاف والتطوير . لقد أجمع الذين عملوا معه من الممثلين والفنيين والإداريين على تمسكه الشديد بتلك المبادئ . الخطوة الأولى عادة هي الإعجاب بالنص المسرحي . لا بد أنه قد قرأه تلك القراءة المتأنية الشديدة التجاوب والمراقبة لحركة الشخصيات النفسية ، وتوالد المواقف وتدافعها في بناء مقبول ، أو منطقي حسب تعبيره . وسواء كان النص المسرحي من تأليف السريع ، المؤلف المسرحي الوحيد في الفرقة إلى جانب الرشود ، أو من الأدب العالمي المترجم ، أو ألف في وقت قريب بقلم أديب خارج الكويت ، فإن موقفه منه لا يتبدل . يبدأ بالدهشة والإعجاب ، وهما مقياس تزكية اختياره له ، ويملأ عليه الدهش أقطار نفسه فيأخذ في إثارة الحديث والحوار حول هذا النص أينما ذهب ، مع من يقابله من أعضاء الفرقة ، حتى وإن يكن من ناشئيها الذين ليس لهم باع في قراءة الأدب ولا يعتد بأحكامهم ، وكأنه يريد أن يرقب ردود الفعل وأنواع ومستوى الاستجابات ، أيا كان مصدرها . يتكلم بحماسة ملتهبة كأنها وقد الحمى ، يقتطف مشهدا من هنا ،

وجملة حوارية من هناك ، ودلالة خفية هنا ، وإيقاعا متناغما هناك ، وإذ تنضج المسرحية في ذهنه ، ويكون قد سبر مختلف معطياتها بخياله ، فإنه يكون قد حفظها أو كاد ! ! وهنا فقط ، وليس قبل ذلك ، يبدأ التدريب على القراءة .
وقد حضرت واحدة من تلك الجلسات الأولى ، وكان الأعضاء جالسين تحت سماء الربيع في ساحة مقر الفرقة الحالى (بمنطقة القادسية) في جلسة مريحة على السجاد وبين الوسائد ، كانوا في هيئة دائرة مفتوحة ، على رأسها جلس الرشود ، وقد أمسك كل ممثل بنسخته ، وراح يتبادل جمل الحوار مع زميله أو زميلته ، على توالى هذا الحوار في النص ، فإذا ما تلعثم أو التوى لسانه أو هبط الصوت أو ارتفع عن القدر المطلوب صوبه الرشود ، وسجل ملاحظته على نسخته ، وربما فعل الآخرون – غير من خصه بالتصويب – نفس الشئ أيضا في مرحلة القراءة الأولى يقرأ جميع المرشحين للتمثيل جميع الأدوار دون اختيار أو تمييز ، حتى يتسنى للممثل أن يلمّ بدقائق جميع الشخصيات ، وأن يتعرف على جو المسرحية ويستوعبه ، وأن يدرك من خلال التوقع أين يمكن أن تجيد موهبته في هذه المواقف المتعاقبة . ثم يبدأ اختيار الممثل للدور،وقد يستشير في هذه المرحلة ويطيل الاستشارة ، ولا يتوقف طلب المشورة عند الممثلين أو اللامعين منهم ، فقد يستشير – كما يقول عبد الله الحبيل – شخصاً عاديا أو عضوا صغيرا في الفرقة ، إنه دائما بحاجة إلى أن يدرك كل شئ ممكن حول العمل الذى يقوم به . وفي أثناء القراءة الجماعية يثير الرشود مناقشات فنية ، يصفها محمد المنصور بأنها نوع من استكشاف مستوى قراءة كل عضو ووعيه بالعمل الذى قرأه ، ثم أين تتجه نقطة الجذب بين هذا العضو والشخصية التي كان أكثر تجاوبا معها في قراءته . في أعقاب هذه المناقشة ، يتم اختيار الممثلين ، بترشيح مباشر منه ، بناء على مراقبته لكل مراحل القراءة والمناقشة ، واكتشافه لطاقة الممثل وقدرته على استيعاب الشخصية ، وحين يتم الترشيح تستمر عمليات القراءة ، مع بداية التدريب على الحركة ، حتى يتم استيعاب الممثل للشخصية ، ويتدرج هذا الاستيعاب ليصير في النهاية نوعا من « الحلول » ، ويتم الاندماج بين الإثنين ، وفي مرحلة تكوين المشاهد فإن كل ممثل يكون على

علم كاف بتطور المسرحية في أخص دقائقها ، وبجميع الشخصيات وكل ما يعتمل في ضمائرها ، ولكنه في كل مشهد ينبغي أن يحصر إحساسه في ذاته تماما ، في إتقان هذه اللفتة أو هذه الحركة ، بكل التركيز والتوحد ، ولا شأن له بالآخرين . يقول الدكتور سليمان الشطي مصورا هذه المرحلة من التعامل مع النص بعد اختياره ؛ « هو صاحب أحلام وخيالات ما دام يبحث عن فكرة أو نص مسرحي ، ولكنه ما يكاد يقع اختياره على شئ حتى يتحول الحلم والخيال إلى واقعية حادة تسعى إلى التنفيذ ، ويكون همه منصبا على تجسيد ما آمن به » . (مجلة البيان - - ابريل ١٩٧٩) .

ويكمل رفاق صقر الرشود إيضاحهم لأسلوبه في تدريب الممثل ، فيقول محمد المنصور إنه لم يكن يكتفي - حتى في المراحل المبكرة من حياته الفنية - بإصدار التوجيهات وهو في موقع المتفرج ، كما هي عادة أكثر المخرجين عندنا ، الذين يكتفون بإصدار أوامر وتوجيهات متتابعة : تقدم يمينا ، تراجع إلى الخلف ، اجلس الآن ، ارفع صوتك قليلا ، صافحه ببرود وأنت تنظر في عينيه ، كلا ، لم يكن الرشود يكتفي بالتوجيه من بعيد ، وكثيرا ما كان يصعد إلى الخشبة ، ويؤدي الحركة ، وينطق الجملة ، ويحدد العوامل النفسية المحتشدة وراء هذه الطريقة في النطق ، والتي ينبغي أن تكون في اعتبار الممثل وهو يؤديها ، كما يحدد ردّ الفعل المتوقع لنطقها . ويكمل عبد الله الحبيل ما بدأه محمد المنصور فيقول إن الرشود كان يرسم الحركة ، ويراقبها من بعيد ونحن ننفذها ، وقد يجري عليها عشرين تجربة في الليلة الواحدة ، ومع هذا يغيرها في الليلة التالية ، وقد يكون تغيير هذه الحركة التي أجهد نفسه فيها أول كلمة ينطقها عند اللقاء في اليوم التالى ، مما يعني أنها شغلته طول الليل ، وأنه بات يفكر فيها . ويضيف محمد عبد الحميد - الذي صنع الماكياج في جميع مسرحيات الرشود قوله : لقد عاصرت عددا من المخرجين كان أكثرهم ينهى علاقته بالعمل الفني بمجرد ارتفاع الستار في ليلة الافتتاح . . لقد قال كل ما عنده ، وفعل كل ما في وسعه ، ويمكنه الآن أن ينصرف ، وقد لا يفكر فعلا

في مشاهدة المسرحية . وهذا بعكس صقر الرشود الذي يظل قابعا وراء الكواليس

كل ليلة ، ويشاهد المسرحية طالما هي معروضة ، وله على كل ليلة توجيه وتعليق ، وكأنه لا يزال يكتشف آفاقها . ويقول عبد الرحمن العقل : لم تكن « البروفة » تجربة معزولة يملى فيها المخرج تصوراته وتفسيراته الخاصة على الممثلين الذين وقع عليهم الاختيار ، مطلقا ، لقد كان الرشود يحرص على وجود أشخاص مشاهدين أثناء البروفة ، ليس من باب إضفاء الجو الطبيعي على المسرح وتعويد الممثل على أداء دوره أمام الآخرين فحسب ، وإنما للإفادة من تعليقاتهم التلقائية المباشرة أيضا ، ويضيف عبد الرحمن العقل : إن الرشود كثيرا ما كان يسأل الممثل أثناء البروفة – وبخاصة في المراحل الأولى – عن شعوره بالكلام وطواعية الحركة ومناسبتها لإمكانياته الجسدية والحيّز المكاني الذي يسمح له بالتحرك فيه ، لأن الرشود يؤمن بأن الممثل من خلال المعاناة الفعلية يحسّ بالمشهد أكثر منه ! ! ، ويمضي العقل في تفصيل تجربته مع الرشود فيقول : لقد وصلت إلى فرقة مسرح الخليج العربي مثل كثيرين غيري ، عن طريق الفوز في مسابقات الأندية الصيفية التي تتخذ من المدارس مقرا لها وتقدم أنشطة مختلفة من بينها التمثيل ، وعن هذا الطريق وصل عبد الله الحبيل أيضا ، وكان صقر بمجرد أن يتسلم الواحد منا ، وقد شاهده وآمن بوجود الموهبة والاستعداد ، يبدأ بعملية غسل مخ تهدف إلى إزالة آثار التمثيل المدرسي والأسلوب المدرسي كله ، ليكشف لنا عن فن المسرح وأصول الأداء . ولم يكن يضنّ بإنفاق وقته وجهده حتى في تسديد عمل لا ينتسب إليه . في المسرحية القصيرة « نعجة في المحكمة » ، شاهدني الرشود ولم يقتنع بمستوى الأداء وأسلوب الفكاهة ، فانتظر حتى انصرف زملائي ثم صحبني إلى محل « ومبي » وعزمني عـلى ساندوتش ، وكان التدريب على مسرح الشامية (المعهد العالى للفنون المسرحية) وبدأ ينقد طريقتي ، وأقنعني بتغييرها ، وحرضني على مفاتحة مخرج المسرحية في الأمر ، وقد كلمته واقتنع فعلا بأحقية الطريقة المقترحة وأخذ بها . لقد كان أبا حنونا لنا جميعا ، ولولاه ما وصلنا إلى شيئ يذكر ، وقد تجمد أكثرنا على



غانم الصالح « قفة » ، يحاول خداع محمد المنصور « علي جناح التبريزي » فيسقط في جيبه المفلس . لقد أدى غانم الصالح دور حياته الذى لا ينسى .

الشخصية التي تركه عليها ولم يستطع أن يأتي بجديد ، في حين أننا في مسرحياته كنا نكتشف جديدا في أنفسنا مع كل مسرحية . ولم يكن هذا الحنان يصحبه أثناء التدريب ، كان جافا إلى درجة القسوة ، وكان يتجاهل أسماءنا وينادينا بأسمائنا في المسرحية . لقد اختار صقر لى الشخصية المناسبة كل مرة ، فيما عدا مرة واحدة حين رشحني للدور الذي لعبه محمد السريع أمام سعاد عبد الله في « حفلة على الخازوق » ، لقد اعترضت سعاد – همسا مع صقر – بأنني أصغر منها فكيف يكون بيننا حب ! ! وأخذ صقر بوجهة نظرها ، أما في « ١ ، ٢ ، بسم » فقد أقنعني بأن أحلق شعرى بالشفرة من أجل الدور ، وكنت شديد الاعتزاز به لأنه كان طويلا « على الموضة » ولكنى أزلته تماما ، وقد فهمت من صقر أنه كان يكتب الدور المسند إليّ وأنا في اعتباره ، وقد يدل كلامه على أنه كان يراعي هذا الجانب مع غيرى أيضا .

وإذ يضيف محمد المنصور أن الرشود لم يكن يفرض تصوراته المسبقة على أحد ، وأنه كان يبدأ اللعب ، ويستكشف مخبآت خياله من خلال الممارسة ، وأن « أسلوبه كان ينمو من خلالنا » ، فإنه بهذا يحدد معالم مرحلة أخرى في الإخراج لا بد أن نشير إلى أهم ملامحها فيما يأتي .

لم يكن الرشود يؤمن بفكرة « نجم الفرقة » ، كان من مبادئه ألاّ تتركز الأضواء على شخص واحد ، ليس لصالح الفرقة بجميع عناصرها فقط ، بل لصالح الشخص نفسه الذى سيتجمد عند مستوى ، ويتصلب عند أسلوب ، وإذا نازعه الغرور ، وهو لا بد أن ينازعه ، فقد قضى على كل أمل في تطويره أو إثارة طموحه إلى الكمال الفني ، الذي يتوهم أنه قد بلغه ، وما هو ببالغه . ونستطيع أن نلمس صدق هذا المبدأ في قوائم الممثلين في مسرحياته المختلفة ، لقد شارك هو شخصيا في بطولة بعض المسرحيات ، ورضى أحيانا بالدور الثانوي الذي لا يجد من يرغب في أدائه ، وأعطى محمد المنصور البطولة أكثر من مرة حين يكون الدور مناسبا تماما له ، ولكنه استبعده تماما في مسرحيات أخرى يرى أن الأدوار كلها ليس فيهـا ما يناسب اتجاه موهبته ، فلم يشارك المنصور في « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ولا في « متاعب صيف » ولا في ثلاثية « الواوي » واشترك بعد ذلك في « عريس لبنت السلطان » حين وجد له الدور المناسب ، وللآن فإن « بحمدون المحطة » لم تسجل للتلفزيون ، لأن المنصور لا يرضى عن دوره فيها ، إذ يرى أن الشخصية التي مثلها ليست من الأهمية بمكان . وقد حدثني محمد المنصور أنه حين وزعت أدوار مسرحيـة « حفلة عـلى الخازوق » أسند إليه مبدئيا دور « حسن » الفتى السجين المظلوم ، ولكنه رفضه ، وفضل دور « المساعد » وأصر عليه . يقول المنصور : صحيح أن المساعد شخصية شريرة وخسيسة ، ولكن ألوانها أكثر وضوحا ، وهي أيضا أكثر تأثيراً ! !

هذه اللمحات ترينا أن الرشود كان ضد مبدأ النجم المطلق ، كما كان يرفض الصورة الجاهزة للممثل ، ويراعي طاقاته وطبيعة الدور ، ولكن هذا الجانب لم يكن يسير التنفيذ دائما ، بدليل ما أشار إليه المنصور ، وفي الأدوار النسائية فإن سعاد عبد الله قد قامت بدور البطلة في المسرحيات المتأخرة ، وقامت

اسمهان توفيق بذلك في المسرحيات المبكـرة ، وكـان صقـر معجبا بسعاد ، ومسرحيات قليلة لم يكن لها فيها مكان ، أو كانت تجتاز ظروفا لا تسمح لها بالتمثيل ، وبصفة عامة فإن فرص الاختيار والتبديل في أدوار النساء غير يسيرة لقلة المشتغلات بفن التمثيل في الكويت ، وبخاصة من الكويتيات أنفسهن ، حيث تصير « اللهجة » عاملا حاسماً في كثير من المسرحيات ، وتصير القدرة على إجادة اللغة العربية عاملا حاسما أيضا في مسرحيات أخرى ، مما يتطلب درجة من التعلم والثقافة قد لا تتوفر لكثيرات منهن .

كان الرشود لا يتردد في إبداء محبته وحدبه على جميع أعضاء الفرقـة والعاملين في خدمة العرض المسرحي . يقول محمد عبد الحميد – صانـع الماكياج في مسرح كيفان : كان صقر يعطينا اهتماما خاصا ، نحن الذين نقف وراء الكواليس لا يدري بنا أحد ولا ينسب الجمهور إلينا جهدا ، كان يقول لي ولمهندسي الإضاءة ، والديكور ، والمؤثرات الصوتية ، وغيرهم مـــن العاملين في المطبخ المسرحي : أنتم الجنود المجهولون عند الناس ، ولا يجوز أن تكونوا مجهولين عندنا ، فأنتم المسرح . ويضيف محمد عبد الحميد : كان الرشود يهتم بيوم الافتتاح جدا ، وكذلك يوم تسجيل المسرحية للتلفزيون ، ويقول : يجب أن تعتبروا هذا اليوم يوم عرس ، في أناقتكم وإقبالكم على الحياة ، وتبادل الفرح وإبداء روح المودّة . ولهذا كان يأسى كثيرا إذا ما أحسّ أن أحد الممثلين يتخذ منه موقف المتمرد على توجيهه أو إدارته للفرقة ، ويقول – فيما يرويه عنه عبد الله الحبيل : كيف سيكون بمقدوري أن أرشد ممثلا لا يؤمن بي وينكر جهدي ؟ ! .

وبعد . . .

ففي غرفة الماكياج بمسرح كيفان ، ورقة صغيرة في حجم البطاقة ، كتب عليها الرشود بخطه عبارة موجزة ، وقد احتفظ محمد عبد الحميد بالورقة ، وأضاف عليها التاريخ بخطه ، أما الكلمات فتقول :

« الدكتاتورية في العمل الفني ما هي إلاّ وسيلة فاشلة يستعملها الفرد العاجز معتقدا بأنها واسطة لسدّ نقصه » .

إننا نعتقد بإخلاص أن الرشود استطاع أن يفرق بين المشورة والنصيحة

وحسن الاختيار ، وبين تسلط الرأى الواحد أو توزع القرار وتشتت المشاعر ، فحسم الأمر بتفرقة ذكية بين ما ينبغي أن يستشير فيه ، وما هو من مسئوليته وحده ، كمخرج ، إن لم تتوحد إرادته ، ويفرض كلمته على الفريق فإنه ليس إلاَّ التفسخ والفوضى مصيرا للفرقة ، وللعمل الفني على السواء .

٣- تطلع إلى الرمز والتشكيل

في صميم المرحلة الواقعية المباشرة ، التي توجه فيها اهتمام الرشود إلى العناية بتجسيد النص ، وتقديمه إلى المشاهد في بناء منطقي (في حالة ما إذا كان المؤلف) ونسب وحركة وأسلوب قادر على الإيحاء بالأصل ؛ بالحياة كما يعيشها الناس ويمارسونها ، في صميم هذه المرحلة كانت للرشود تطلعات ، وإن تكن عابرة وقليلة ، نحو الرمز والتشكيل ، قبل أن يأخذ في الاهتمام بهذين الجانبين فيما بعد ، كما سنوضح . وعلى الرغم من التنافر الظاهري بين أسلوب الإخراج الواقعي المهيمن على المسرحية في امتدادها ، وهذا المشهد أو ذاك حيث آثر الرمز أو التشكيل ، فإن هذه المشاهد المخالفة للطابع العام بدت في داخل البناء والجو المسيطر على وفاق وقبول ، بل يمكن أن نزعم أن الواقعية المباشرة لو أنها طبقت في إخراج هذه المشاهد لأفقدتها الكثير من تأثيرها ومعناها . نذكر هنا مشهد « الحلم » في مسرحية « الجوع » التي ألفها عبد العزيز السريع ، وأخرجها صقر الرشود (١٩٦٤) ومشهد « اللوحة » في مسرحية « المخلب الكبير » التي عرفناها من قبل ، وقد ألفها صقر وأخرجها في العام التالى (١٩٦٥) . وقبل أن نتوقف عند أسلوبه في إخراج هذين المشهدين نلاحظ أنهما يقعان في صميم مسرحيات المرحلة الواقعية ، ومع ذلك فقد خالف فيهما الأسلوب الواقعي ، ولكن إلى ما هو في خدمة الواقعية وليس نقيضا لها . ولكي نوضح هذا القول نذكر أنه في العام التالى (١٩٦٦) عرضت مسرحية « الحاجز » وكانت من ثلاثة فصول - كما عرفنا أيضا - كان الفصل الثاني مغرقا في الرومانسية ، حتى إعلانه لتمرد الفتاة لم يخرجه عن طابع التمرد الرومانسي . لقد ذهبت « موضي » خفية إلى ديوانية حبيبها « علي الخراز » ، وأخذت تحاوره في أمر حبهما ،

وكان يغلب على الفتى إحساس الهزيمة والإحباط ، وإحساس آخر أشد خطرا لأنه يطعن الحب في صميمه ، وهو أنه قد أدى واجبه بمجرد تقدمه لوالد فتاته يطلب يدها منه ، وأنه قد أسقط العتب عن نفسه بهذه الخطوة التي أكدت صدق نيته ، ولهذا فإنه لم يعد لديه ما يفعله ! ! كانت موضي تنفخ في رماد ، كان يهمه أن يؤكد أنه لا يزال يحبها ولكنه لا يجد حلا لتحويل الحب إلـى زواج . وتخرج موضي مهزومة لتلزم الصمت وتسلي نفسها بأشغال الإبرة فيما بعد ، ليأتي صديق للفتى يبادله الحديث حول الموضوع نفسه ، ليسمع ما سبق أن قيل . هذا هو الامتداد الموضوعي الذي يشغلـه الفصل الثانـي في « الحاجز » حين كانت من ثلاثة فصول ، وقد أحاط المخرج – وهو نفسه المؤلف – لقاء موضي وعلي في الديوانية بجو شاعري تلعب فيه الأضواء الخافتة المائلة إلى اللون الوردي ، والموسيقى الحالمة ، دور المؤثر للتعبير عن المشاعر الداخلية للفتى والفتاة ، في حين كان أثاث المكان بسيطا جدا ، ديوانية حقيقية ، مجرد سجاد ووسائد على الأرض ، وربما منضدة أو أريكة في أحد الجوانب . وقد ظل الضوء الخافت مستمرا طوال الحوار بينهما ، حتى بعد أن تعثر هذا الحوار ، ووضح أن الفتاة بلغت حد اليأس من حفز فتاها إلى المبادرة بفعل مؤثر ، كان عليه أن يقوم به بعد خطوتها . حين قدم الصديق ، ليعين « على الخراز » على التعليق على لقائه بموضي وتبرئه ساحته من تهمة التقصير ، وبصرف النظر عن الدوران في حلقة مفرغة حول أسباب تقاعس الفتى عن الاستمرار في الدفاع عن حبه ، فإن الأضواء الوردية اختفت ، كما توقفت الموسيقي الحالمة ، وسيطر الوضوح الواقعي من جديد ، ومع هذا فإن الوضوح في الجو لم يعادله وضوح في رؤية الفتى لطبيعة المشكلة التي يجتازها أو يعايشها ، ظل يردد نفس الحجج التي أدلى بها أمام « موضي » وبنفس الطريقة ، وهنا انفصل الحوار نسبيا عن الجـو الذي ينطلق فيه . لقد ألغى هذا الفصل بكامله ، ولم يؤد إلغاؤه إلى تغيير جملة واحدة في الفصل التالى الذي احتل المكان الشاغر ، فتخلصت المسرحية بهذا الإلغاء من « رقعة » رومانسية بارزة مناقضة في اللون من حيث الطابع العام للشخصيات ، وقد اكتسبت المسرحية بإلغاء هذا الفصل قدرا من التماسك ووحدة الشعور لم يكن لها من قبل ، ونوضح هذه النقطه بتفصيل أكثر فنقول

إن « موضي » في ذاتها شخصية رومانسية ، سواء في اندفاعها إلى الفعل ، وفي يأسها من استمراره ، في تعلقها بالآخرين دون دراسة ، وفي انطوائها عنهم دون أن تضعهم أمام أنفسهم ،و « موضي »موجودة من أول المسرحية إلى آخرها ، وهي في تكوينها النفسي والعقلي نقيض لأختها عواطف العابثة المحبة للحياة والمتعة من أيسر سبيل ، وهي تختلف نسبيا مع شخصية أخيها فارس ، وهذه الأنماط السلوكية الثلاثة تمتد على مساحة المسرحية ، تتشابك وتتوازى وتتقاطع طوال المشاهد المتعاقبة . في الفصل الملغي حدث استقطـاب وتركـز للحسّ الرومانسي ، لم يعد لونا بين ألوان مخالفة (موضي بين بقية أفراد الأسرة) بل صار اللون الوحيد الذي يصبغ طرفي المشهد (موضي وعلى الخراز) وبذلك بدا مجافيا للفصلين السابق واللاحق ، وكان لا بد من إلغائه ، والذى قـــام بالإلغاء هو صقر الرشود المخرج ، وليس المؤلف ، لأنه لم يحاول إدخال تعديل على هذا الفصل . لقد امتد الإيقاع بعد الحذف ، واستمر المزيج المتداخل من الألوان ، ولا معنى لتمزيق هذا النسيج وخلخلة الإيقاع ، وبذلك انتصر حسّ المخرج على استطاعة المؤلف .

في مسرحية « الجوع » نتعرف على الشخصية البارزة فيها ، « داود » ، وهو شخص عصابي تواق إلى العزلة والفن ، يبحث فيهما عن سلامة الداخلى ، فيصطدم بأنانية الآخرين ، فأخته فاطمة ، وهي على أبواب العنوسة ، تلح عليه في أن يتزوج ، لأن والدهما لن يسمح لها بالزواج إلا بعد زواج أخيها ، ذلك لأن هذا الوالد متزوج من فتاة صغيرة ، ولا يريد أن يتركها وحيدة مع ولده ، فلا بد أن تحرسه زوجته قبل أن يسمح لأخته بالزواج . في هذه المسرحية النفسية يأتي مشهد الحلم في بداية الفصل الثاني ، ليكشف صفحة من طفولة داود وأخته ، حين كانا يعيشان في رعاية أمهما ، قبل أن تموت ويتزوج الأب زوجته الثانية التي تصغر ابنته . إن هذا الأب القاسي ذا الطبع الحار قد عانى في الماضي تجارب لم تكن به رحيمة ، فقد تنكرت الدنيا له أكثر من مرة ، فكان يقسو على ولديه ، ويستنكر من زوجته أن تسرف في الحدب عليهما ، ويضربهما إذا أخطآ ، ثم ماتت الأم وتركت الطفلين . في مسرحية نفسيـة



جزء من مشهد « الحلم » في مسرحية « الجوع » .

ليلى عبد العزيز في دور الأم ، واسمهان توفيق في دور فاطمة ، منصور المنصور في دور داود . لاحظ الملابس الفضفاضة التي تخفي التفاصيل . وبريقها الأملس الذي يلغي واقعيتها ، والإيقاع البطيء للحركة . . ! !

يصير الماضي أساسا للبناء لا يقوم إلاّ به ، إنه تعميق لخصوصية الشخصيــة وتحديد لدوافعها ، ليس في المسرحية النفسية حدث (بالمعنى الأرسطي) يمكن أن نقول إنه البداية ، وأنه يمكن لهذه البداية أن تنمو ، وأن يأتي ذكر ما سبقها عرضا في ثنايا الحوار . من هنا لم يكن من الممكن إلغاء مشهد الحلم . ولكن الرشود أحسّ بغريزة المخرج أن وقوع هذا الحلم في بداية الفصل الثاني سيكسر التسلسل الزمني الواقعي ، أو الخارجي ، أو الحالي . من هنا رأى من الضروري أن يجمع الواقع – ولو في صورة جامدة – مع الماضي في علاقة واحـدة ، لعلها الأكثر قدرة على الإيحاء بعمق التأثير الذي يزاوله الماضي تجاه الحاضر . أطراف المشهد : الأم وابنها داود ، الفتى في عمره الحالي ، والأم في العمر

المفترض فيما لو كانت قد بقيت على قيد الحياة ، ترتدي الأم كما يرتدي الفتى جلبابا أخضر فضفاضا واسع الأكمام مجردا من التفاصيل والزينة ، طوال المشهد كان الحوار هو اللغة الوحيدة المتداولة ، فليست هناك حركة أو تغيير في الإضاءة ، كما كانت الموسيقى خافته أو معدومة ، كانت الأم وابنها واقفين ، وعلى مقربة منهما طفلان صغيران ، هما الولد ذاته حين كان صغيرا ، وأخته فاطمة في ذلك الحين ، وهما يمثلان الزمن الماضي ، حين كانا طفلين بريئين لا يملكان إلاّ أن يكونا ضحية لوالدهما . ارتدى الطفلان ثيابا بيضاء ، فضفاضة أيضا ، بغير تفاصيل أو حلية ، وظلا في حالة سكون . وبدأت الأم تناجي ولديها ، تمسح جراح طفولتهما البائسة ، وتعتذر في الوقت نفسه عن الشدة التي يعاملها ويعاملهما بها الأب ، بدعوى أن الدنيا لم تكن رحيمة به ! ! وفي نهاية مشهد الحلم يدخل الأب في ثيابه اليومية العادية ليفض الحلم ، ويحرك الماضي نحو الحاضر ، وإذ يختفي الطفلان وتختفي الأم ، لا يبقى غير الأب وداود وجها لوجه .

في هذا المشهد المبكر تتحول الألوان إلى معنى ، كما نجد أول محاولة نحو التشكيل ، حيث تتحدد النسب الزمانية بالمكان ، إذ يقوم التباعد المكاني بين موقع الأخضر والأبيض بدور التباعد الزماني بينهما ، ويتحد الجمود والحركة ، أو يصير انعدام الحركة بمثابة حركة مقصودة . وباختفاء تفاصيل الجسم داخل الثوب الفضفاض نقترب من تجريد الشخصية من ملابساتها اليومية ، لنضعها في إطار الحلم الذى لا يهتم عادة بالتفاصيل ، وإنما بالدلالة الرمزية ، فالحلم في خلاصته مجرد رمز ، ولا يمكن أن تفارقه الدلالة الرمزية .

أما مشهد « اللوحة » في مسرحية « المخلب الكبير » فإننا لا نستطيع أن نستبعد تأثير مشهد « الحلم » في الاهتداء إليه ، وبخاصة أنه غير موجود في النص العربي الذى لم يمثل (النص الفصيح) ، وهو في بداية الفصل الثاني أيضا ، ويكشف عن لحظة أو جانب من الماضي ، وإن يكن الماضي القريب ، ويتمثل

فيه حوار الأحياء مع الأموات ، ولكنه لا يأخذ شكل الحلم وطبيعته ، بل شكل الهلوسة ونوبات الجنون وما فيها من تخليط ، وينتهي بدخول شخصية واقعية تخرج أو تحاول إخراج الفتاة من أوهامها ، كما حدث في الحلم ، من ارتداد إلى الواقع والزمان الحالى بدخول شخصية آنية ومشاركتها في الحوار . إن لوحة القط الأسود يضرب الحمامة البيضاء بمخلبه الكبير تتصدر المسرح من أول المسرحية إلى آخرها ، إنها المعنى المستمر طوال المسرحية ، وكما أشرنا من قبل فإن هذا المعنى يتحرك بين الأطراف وفق واقع جدلى مستمر متصاعد ، فالحمامة الآن هو نفسه القط بعد قليل ، والقط الآن يسقط إلى موقع الحمامة مخليا مكانه لمخلب جديد .

فاللوحة رمز لمفهوم الصراع ، وليست رمزا مباشرا للشخصيات . هذا ما يدل عليه وضعها وتشير إليه العبارات المتبادلة بين وليد وإخوته ، ثم بين خليفة وأبيه ، ثم في حركة النهاية حين يلتقط الأب المسدس ، ويحاول ممارسة دوره القديم ، بعد أن سقط ولده الشرير ، اسقطته فتاة مجنونة ، تتخبط بغير نظام ، وهي الحمامة الوديعة ، فتمارس دور القط دون أن تقصد إلى ذلك قصدا .

يتميز مدخل الفصل الثاني بدخول اللوحة طرفا في الحوار مع منيرة :

« منيرة تلتفت إلى الصورة الزيتية ، ثم تقترب منها ، تتوقف قليلا . تنظر إليها وتمسها . تتجه ببصرها نحو الطير . تدنو من القفص ، تلتفت ثانية إلى اللوحة الزيتية . يخيل لها أن القط المرسوم يصدر منه صوت وحشي ، وأنه سوف يفترس الطير المعلق بالنافذة . عندئذ تنظر إلى الطير فتحس بصوته مستغيثا ، ثم إلى القط فيخال لها أن صوته الوحشى يزداد شراسة . يرتفع الصراع في نفسها وتتضجر . يتنافر الصوتان ويتضخمان في باطنها . تصبح في دوامة عنيفة بين القفص واللوحة ، تحاول إسكات القط وهي تصرخ وتبتعد عنه ، ولكن صوته ما زال يعصف في نفسها ، يخيفها الموقف . تهرع لتنقذ الطير وبعد أن تنزله يصمت الصوتان . وتصمت لعدة ثوان وهي مركزة نظرها على اللوحة بذهول بعدئذ تتراجع إلى الوراء وهي تسرق خطاها مخفية القفص خلفها . . . »

يستمر صوت القط في مطاردتها ، فتخشاه على الطائر ، وتحاول التخلص من اللوحة فتلقيها أرضا ، ويتكرر اقتحام صوت القط لخيالها ، فتدوس اللوحة وتبصق عليها ، ثم تتجه إلى الطائر ، الذى كان إلى الآن رمزا للضحية وفي موقف الخوف من القط ، لتكتشف فيه جانباً آخر من تجربتها ، فهي تناجيه كطائر فقد الحرية ، حاول أن يعض القفص فأدماه ، وينبغي أن ينطلق من جديد للقاء حبيبته التي تنتظره على الشجرة ، ويسوقها هذا المعنى إلى القول بأنه لا يهتم بهذه الحبيبة المنتظرة ، وأن صمته في القفص ورضاه بعيشته يدل على نقص في إخلاصه . لهذا تقرر أن تحرره من أسرة ، وتطلقه إلى الفضاء . وهنا تتناوله بيدها ، وتفصل رأسه عن جسده ! ! لقد حررته بالموت ، وألقت به إلى فضاء العدم .

في هذا المشهد تحاول اللوحة أن تغادر الرمز الجامد إلى مرحلة أو مستوى الرمز المتفاعل ، ولكن : هل تحقق لها ذلك ؟ كلا ، فالقط بقي على حاله ، ولم يغير من دوره وارتباطه بمرموز لـه معـين أن يغـادر الصمت إلى مؤثر صوتي ، كل ما حققه من إيجابية أنه فتح أمامنا نافذة إلى العالم الداخلي لمنيرة ، وكشف أمامنا من خلال ما منحها من فرصة البوح ، أو المونولوج ما تعاني من عقدة الاضطهاد وتوقع الخطر ، ثم ما أرهص به من مصير خليفة (إلقاء اللوحة أرضا والبصق عليها) ومصير منيرة نفسها ، حيث فصلت رأس الطائر عن جسده ، وكذلك فصلت رأس منيرة باضطراب العقل حتى وإن بقيت في موقعها من الجسد . لم يخل إخراج هذا المشهد من نزعة ميلودرامية واضحة ، في إثارة جو الفزع بصوت القط والاضطراب عند الفتاة المختلطة العقل ، وسيتأكد هذا الجنوح الميلودرامي مرة أخرى وعلى نحو آخر في أعقاب هذا المشهد ، حين تتحدث « منيرة » عن المزهرية التي أهداها لها ابن عمها وحبيبها قبل وفاته ، وحين تخاطبه ، وهي تتوهمه جالسا على الكرسي ، فتصفه ، وتداعبه ، وتعاتبه ، تتوجه بهذا كله إلى المقعد الخالى ، تستعيد من خلاله إحساس الراحة بين فترات من الخوف والصراع . تحاول هذه الميلودرامية أن تتعلق بالرمز ، وأن تربط بين اللوحة والقفص ومنيرة في علاقة واحدة من خلال منيرة ذاتها ، مع أن

اللوحة وحدها تنطوي على طرفي الصراع ، لكنه أراد أن يجسّد الحمامة في اللوحة بطائر في قفص (السجن بعد الخوف – أو الخوف في ذاته سجن) لكي يؤكد أن الفعل الناقص قد اكتمل ، الطائر المهدد قد ذبح بالفعل ، ذبحه جنون الخوف ! ! .

إن حرية رمز الحمامة كانت جديرة بأن يحافظ عليها ، إذ الحمامة ليست رمزا لمنيرة وحدها ، إنها رمز لوليد أيضا – الأخ المستضعف الذى طعنه أخوه الشرس خليفة فعطل يده ، واستمر يطعنه رمزيا طوال المسرحية ، ورمز لكل مقهور أمام قاهر يأخذ أمامه مكان القط ، وهنا يمتد الرمز ليأخذ مداه الإنساني الشامل ، يقول وليد : « الدنيا كلها مركبة على هاللوحـة » . وهنا نتذكر بطة إبسن البرية ، وقد رقدت مهيضة الجناح في « الغابة » – تلك الغرفة المهجورة من بيت هيلمر إكدال ، ونحن إذ نشاهد المسرحية – مسرحية إبسن – ويأتي ذكر البطة ، ثم نتعرف بالتدريج على مشكلات متنوعة تعيشها الشخصيات المختلفة ، نظل نحمل هذا الرمز « البطة » في ضمائرنا ونحاول أن نستثمره في التعرف المعمق على شخصية إكدال العجوز نفسه ، ثم ابنه هيلمر ، وقد نظنها الزوجة الشابة التي مرغت في الوحل ثم أقيم لها بيت زائف تجاهد في أن تجعله حقيقيا ، إلى أن تتمسك هدفيج – فتاة الأربعة عشر ربيعا – بالبطة ، وتربط نفسها إليها ، ثم تطلق النار على نفسها في النهاية ، فتتحدد النسب ، ونرى البطلة الضحية مضرجة بدماء البراءة ، تماما كالحمامة بين مخالب القط في « المخلب الكبير » ! ! إننا لم نشاهد مسرحية إبسن ممثلة ، وأغلب الظن أن الرشود قد قرأها ، (ترجمها كامل يوسف – مكتبة الفنون الدرامية – الناشر : مكتبة مصر ١٩٦٢) ، والنص الذي بين أيدينا لا يشير إلى لوحة ، إنه يشير إلى بطة حقيقيـة لم نشاهـدهـا ، لكن المرموز له كان يتحرك أمامنا ويتكلم ، بلغة بطة بائسة أصابتها رصاصة طائشة فسقطت في الوحل وعجزت عن التحليق ، وانتهت إلى غابة زائفة من صنع واهم مريض . وإن تكن اللوحة أقل حياة من بطة حقيقية (وإن لم نرها) وأكثر تجريدا ، لأنها أكثر ثباتا على الحالة الواحدة ، فإن الرمز فيها يتوجه

إلى المعنى (صراع الغالب والمغلوب) أكثر مما يتوجه إلى الشخصية ، باعتبار أن الرمز استقر في النهاية عند أكثر من شخص ، وفي هذا ما يتعارض وتجسيد الرمز في حركة منيرة حين قامت بقتل الطائر . على أنه يمكن أن يقال عن المستوى الرمزى في مسرحية الرشود ما قيل عن الرمز في مسرحية إبسن : « إن الرمز في هذه المسرحية يستغرق أحداثها حتى ليمكن اعتبارها مسرحية رمزية . والرمز واضح من البداية لا لبس فيه ولا غموض ، وهذا ردّ قوى على من يعتقدون أن الرمزية لا بد أن يكتنفها الغموض والإبهام » . ولعل الفرق بين الكاتب النرويجي والكاتب العربي يتمثل في الفرق بين « بطة » متخيلة و « لوحة » شاخصة أمام أبصار المشاهدين ، وليس من شك في أن الإثارة المتخيلة وعلاقتها بالتركيب الفني أمكن وأعمق من الإثارة المحددة بلوحة جامدة ، أو بطائر حقيقي بث الحياة في جزء منها . ولقد حددت هذه اللوحة نفسها معالم الإخراج ، فكان المشهد الميلودرامي ثمرة التجسيد ، سواء في لوحة أو طائر ، ولو أنه ظل يتعامل مع طاقة التخيل عند المشاهد لاستمر الأسلوب الواقعي ، ولما كان هذا الطرح الميلودرامي لمأساة فتاة أحبت ، ولم تتزوج من حبيبها ، وهو طرح يتعارض والهدف التحليلي للمجتمع، والأسلوب التحليلي للشخصيات إذ يضعنا في مستوى المشاعر غير المحددة عن مشكلة اجتماعية محددة ، تطالبنا بموقف محدد .

٤ - صقر الرشود وشهداء من أهله

نعنى في هذه الفقرة برأى الذين شهدوا مسرحيات صقر الرشود ، أو بعضها ، من أهل مهنته : الإخراج المسرحي ، وقد التمسنا الرأى عند أولئك الذين كانوا موضع إعجابه ، إذ كان يردد اسماءهم ، ويشير إلى تميز جهودهم ، ويأخذ عنهم في بعض الأحيان . وقد أجرى سليمان الشيخ مقابلة مع اثنين من أهم مخرجي المسرح المغربي ، ومؤلفيه أيضا ، وهما : الطيب العلج ، والطيب الصديقي ، ونشر رأيهما فيما شاهدا من مسرحيات الرشود بمجلة البيان ،

في عددها الخاص عنه (إبريل ١٩٧٩) ونذكر هنا أن أول مرة سمعنا فيها باسم هذين الرجلين كانت عن طريق صقر الرشود الذى التقى بهما في المهرجانات المسرحية ، في دمشق وتونس ، وشهد عروضهما ، وتفاعل مع هذه العروض ، وراح يشيد بنزعتهما التجديدية ، ورغبتهما – أو على الأقل الطيب الصديقي – في اكتشاف وتأصيل شكل مسرحي عربي يرتكز على التراث ، بعد أن ظل المسرح العربي حبيس التصور الأوربي الغربي طوال قرن من الزمان . ولا شك أن هذا الاعجاب المعلل من صقر يشير إلى جانب من طموحاته ، بل إلى تطلعه الأساسي في مجال الشكل الفني ، في حين استأثر المعنى السياسي بمجال المضمون. ولكن من المؤسف حقا أن بعض الإجابات عن فن الإخراج المسرحي عند صقر الرشود حملت من الأسى والألم أكثر مما حملت من رغبة في تحليل أسلوبه وتنوير فكرة القارئ عن فنه ، ومن هذا القبيل إجابة الطيب الصديقي ، وقد كان صقر وعبد العزيز السريع وراء استقدام فرقته إلى الكويت ضيفا على المجلس الوطني للثقافة ، وعرضها مسرحيتي : مقامات بديع الزمان – و : ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب -- في يناير ١٩٧٦ ، أما الصديقي نفسه فقد ذكر أنه شاهد لصقر مسرحيتى : « علي جناح التبريزي » و « شياطين ليلة الجمعة » ويرى أنهما تمثلان أملا واعدا لإغناء وإشعاع النهضة المسرحية العربية بالابتكار والإبداع الفني ! !

أما الطيب العلج فقد شاهد : « على جناح التبريزي » و « حفلة على الخازوق » ، يقول مجملاً رأيه في الاتجاه الفني لأسلوب إخراجهما :

« وقد خرجت بانطباع واحد يقول : هذا الرجل الذى قدم العملين يعد بالكثير الكثير . يفهم النصّ ويضع نفسه في خدمته وخدمة الجمهور أيضا . وهناك نقطة هامة جداً ، أو فذلكة نعرفها نحن رجال المسرح أكثر من غيرنا ، تتمثل في المخرج الذي يضع نفسه وإمكانياته في خدمة النصّ والجمهور ، وهناك المخرج الذي يركز على استرضاء طائفة معينة من الناس استجداء لكتابات

تشيد به وحده ، ولتذهب بعد ذلك المسرحية بكل أفكارها ، والجمهور إلى الجحيم ! إلاّ أن صقر الرشود لم يكن ذلك الرجل ، كان يملك أذنا تصيخ السمع باستمرار ، تلتقط الهمس وتستوضح مكنوناته ، حتى ولو صيغ بالعامية المغربية . . . إن صقرا في نظري أعطى حياة وأبعادا جديدة لمسرحية التبريزي ، وقد قلت هذا لصديقي وزميلي الفريد فرج في دمشق » .

هل يشير الطيب العلج في قوله إن الرشود كان يضع نفسه في خدمة النص وخدمة الجمهور إلى أمانة التوصيل ، أو إلى النزعة الشعبية التي تحرص على مبدأ « الفرجة » باعتباره الخاصية الأولى لفن المسرح ، وقد كانت هذه الخاصية مغفلة إلى حد كبير مع اهتمام المخرج التقليدى بتوصيل مفهومه عن فكرة المسرحية إلى المثقفين أو إلى قطاع من الجمهور ، بصرف النظر عن عامة المشاهدين ؟ أغلب الظن أنه أراد هذه النزعة الشعبية التي تجلت في العملين اللذين أشار إليهما ، كما ظهرت قبلهما في « شياطين ليلة الجمعة » و « بحمدون المحطة » وتكررت حيلها وأدواتها حتى استقرت كاجتهاد جديد يمكن أن ينسب إلى الرشود ومحاولات توفيقه بين المأثور التراثي ، والنزعة الشعبية المعاصرة .

وقد توجهنا بأربعة أسئلة إلى المخرج التونسي : المنصف السويسي ، الذي يعمل حاليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت ، وكان واحد من هذه الأسئلة يحاول تعليل إعجاب الرشود به وترديده لاسمه ، ثم ما إذا كان يرى أثـرا لأسلوبه هو شخصيا فيما شاهد من مسرحيات الرشود . من المؤسف حقا أنه لم يتفضل علينا بالإجابة ، رغم الوعود المتكررة والإلحاح منا ، لتنوير هذه الزاوية من فن الإخراج عند الرشود .

وفي الوقت نفسه توجهنا بأربعة أسئلة محددة إلى كل من : أحمد عبد الحليم ، وسعد أردش ، أستاذي الإخراج المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت . وهذه الأسئلة هي :

– ما المسرحيات التي شاهدتها للرشود ، وما الذي تميز به أسلوبه في رأيك ؟

-- ما رأيك في محاولته مع « التبريزي » بالقياس إلى محاولات إخراجها السابقة ؟

-- إلى أى مدى تتحقق مواصفات المخرج في الرشود ؟ وهل يمكن تصنيف اتجاهه ضمن إطار مدرسة معينة في الإخراج ؟

-- هل ترى أن الرشود تجاوز « التجسيد » إلى « التفسير » ؟ وما وسائله إلى ذلك ؟

وقد ردّ الأستاذ أحمد عبد الحليم على الأسئلة الأربعة بالتتابع ، فذكر أنه شاهد مسرحيات الرشود في المرحلة الأخيرة (ابتداء من ١٩٧٥) ، وينصّ على : التبريزى ، وحفلة على الخازوق ، ومتاعب صيف ، وعريس لبنت السلطان . ويقول عن جهده في إخراجها : « وفي اعتقادي أنها خلاصة طيبة لتجربة فنان مسرحي طويلة ، وفي هذه العروض أعطى صقر الرشود عطاء تقنيا وفكريا يجعله في مصاف المخرجين العرب المتميزين . وقد تميز هذا الأسلوب الذي اعتمد عليه بتأكيد الالتحام بين خشبة المسرح والصالة ، وهذا أمر لم تكن له سابقة في الكويت ، ولا أدركه مخرج على مسارحها قبل الرشود » .

وعن تجربة التبريزي يقول : « إنها عرض متميز حقا ، وذو نكهة خاصة تستبقيه في الذاكرة طويلا ، وما أضفاه صقر على المسرحية من ألوان ومذاق أكسبها أصالة خرجت بها عن القوالب التي سبق أن تعرفنا عليها من خلال عروض أخرى في بلدان عربية مختلفة ، مثل مصر ، ففي محاولة الرشود استطاع هذا الفنان أن يجمع بين الأصالة العربية والأصالة البيئية ، وذلك باستخدام ألوان من الفنون الشعبية كالرقص والغناء في الربط بين المواقف المتتابعة في المسرحية ، وقد أتقن الاختيار حتى التحمت تلك الرقصات والأغاني بالنصّ المكتوب ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من النسيج الدرامي لهذه المسرحية . ومن هذا المنطلق أستطيع أن أقول إن صقر الرشود كان في هذه المسرحية عربيا كويتيا ، وبهذا جمع أسلوبه في إخراج التبريزي بين صفتين لا يستطيع أن يجمع بينهما غير صقر الرشود » .

وعن صفاته واتجاهه الفني يقول : « من أهم صفات المخرج الجيد ، وهي بذاتها صفات الرشود : الالتزام ، والإيمان بأن المسرح رسالة جادة ، ومسئولية كبيرة على الفنان أن يتحملها ، ويناضل من أجلها ، دون الانجراف في تيار الفن التجاري . وهذا في حد ذاته يعتبر قيمة كبيرة يتميز بها أى فنان يقوم بناؤه الفكرى وتنبعث رؤيته للعمل الفني من هذا المبدأ الأساسي . وفي اعتقـادي أن صقر الرشود ، لو أمهله القدر ، لحقق لوطنه وعروبته رصيدا فنيا عاليا ، ولتبلورت شخصيته الفنية بدرجة أكثر ، تلك الشخصية التي اتسمت بالمرونة ورحابة الأفق والاستعداد لتلقي التجارب الجديدة واستثمارها بوعي ذاتي ناضج . ومع ذلك فإنه كان يعمل ضمن إطار تأثير مدرسة معينة وهي مدرسة « بريخت » ، وذلك باستخدام ظاهرة الربط بين خشبة المسرح والصالة ، وكأنما كان يريد أن يخاطب عقول الناس لا عواطفهم ، وبهذا يكون الفن المسرحي أعمق تأثيراً » .

وعن السؤال الأخير يقول الأستاذ أحمد عبد الحليم : « لا شك أن الرشود تجاوز مرحلة التجسيد إلى مرحلة التفسير . وقد استعان بأكثر من وسيلة ، تبعا لإمكانات النص . إذ لا مفر من أن نسلم – من حيث المبدأ – أن بعض النصوص تفرض على المخرج اتجاها معينا في إخراجها والتعامل معها ، ومع هذا فإن الرشود كان يحاول تجاوز هذا القيد ، بأن يحاول إخضاع النصّ لاتجاه يفرضه هو حتى يتجاوز به المدى إلى الرؤية الشمولية – ويمكن أن نجد مثالا لما نقول في توظيفـه لعنصر الغناء والرقص الشعبي في « التبريزى » ، فتجاوز بها البعد الواحد أيا كان إلى حالة من تعانق البعدين : العربي والمحلى . كما لجأ – وقد أشرت إلى ذلك – إلى كسر الإيهام ، ويتحقق هذا بوسائل عديدة منها ما كان يؤثره من ربط الخشبة بالصالة ، فضلا عن استغلال شخصيات المسرحية في القيـام بأداء دور « الكورس » بين المواقف المختلفة ، لتغطية حركة تغيير الديكور من جهة ، ومن جهة أخرى لإشعار المتفرج بأن ما يدور على المسرح ما هو إلاّ لعبة ، ليستوعبها الذهن دون الانجراف في تيار العواطف اللحظية ، ويمكن

أن نجد مثالا لهذا في حفلة على الخازوق ، وعريس لبنت السلطان . وهناك أمر ثالث كان يلجأ إليه لتفسير الشخصية – وليس مجرد تجسيدها – وهو استغلاله لألوان الملابس الموحية بطبيعة الشخصية » .

أما الأستاذ سعد أردش ، فقد آثر أن يجمع بين إجابات الأسئلة في مقال جامع قصير ، نسجله بنصه ، وبذلك نكون قد عرفنا رأى أهل الخبرة الذى يتجاوز الانطباع والحماسة ، إلى التحليل والتعليل . يقول الأستاذ سعد أردش :

« شاهدت لصقر الرشود مسرحيات : على جناح التبريزي ، حفلة على الخازوق ، عريس لبنت السلطان . وبصرف النظر عن الفروق المنطقية بين النصوص الثلاثة ، فإن صقر الرشود حافظ دائما على مستواه ، وعلى مشخصات اتجاهه الفني والفكري كمخرج وكرجل مسرح .

لقد كان صقر يفكر كمثقف « عربي » ، عن يقين بأن الاتجاه « القومي » أقدر على توفير صفة « العالمية » لعروضه المسرحية من الاتجاه « المحلي » ، ولا شك أن هذا الاتجاه في ذاته دليل على مستوى عال من النضج لرجل المسرح : إن الإطار « الإنساني » يمنح العمل المسرحي نفحة « الشعر » ، التي يتحول العرض بدونها إلى شئ ضئيل ، أقرب ما يكون إلى المقال أو الخطبة أو « الدردشة » . ولست أريد من هذا أن أحكم على المسرح المحلي بالإعدام ، ولكني فقط – وتأكيدا لوجهة نظر صقر الرشود – أريد أن أؤكد أنه كلما ارتفع العرض المسرحى عن مستوى المحلية ، نجا من التفكير اليومي الطبيعي ، وحقق المستوى الإنساني العام ؛ الأمر الذي يوفر للعرض إطاراً من الشعر بالمعنى العام .

وليس معنى هذا الاتجاه أن صقر الرشود لم يشغل نفسه بقضايا وطنه (الكويت بالمعنى الضيق ، والخليج بالمعنى الأوسع) فنحن نعرف اهتماماته الأولية ككاتب في هذا المجال ، ولكن الأهم من هذا أنه كان يختار إطارا عربيا قوميا في النصّ المسرحي ، وكان يهتم بالإطار المحلي في صياغة العرض المسرحي ، ففي العروض الثلاثة التي ذكرتها طعّم صقر الرشود نسيج العرض بروح الشعر



مشهد من « علي جناح التبريزي » .

الوزير : صقر الرشود ، يتقدم بين يدي الملك : أحمد الصالح ، يحاول أن يشكك في صدق التبريزي ليحول بينه وبين الأميرة : سعاد عبد الله ، التي هويها طويلا في صمت مكشوف .

النابعة من التراث الشعبي الكويتي ، مستندا إلى أن فولكلور الشعوب يقوم على أرض فكرية واحدة ، مهما تعددت أقطار الأمة الواحدة ، وإن رصيـــد الشعر الشعبي والموسيقى والرقص الشعبيين في الكويت يمكن أن يكون مفسرا ومكثفا للفكر القومي الذي بني على أساسه النصّ المسرحي .

هذا منهج فكري سار عليه صقر الرشود دائما ، وبالذات في المرحلة القوميـة مـن مسرحه ، وكان اختيـاره مـن مسرحيات الفريد فـرج ومحفوظ عبد الرحمن منطلقا لهذا المنهج .

أما عن المنهج الفنى عند صقر فإنه سلك دائما طريق مسرح الكلمة ، والممثل ، ومسرحه هو المسرح البسيط ، وأكاد أقول : المسرح « العارى » حيث الممثل يملأ الفراغ المسرحي من خلال ضبطه للشخصية الفنية وأدائه الصادق للكلمة . أما الديكور والمهمات الفنية الأخرى كالأثاث والإكسسوار . . الخ ،

فكل ذلك موظف توظيفا كاملا للتعبير عن الأحداث الدرامية ، بحيث ينسج إطارا تشكيليا جميلا ، ويضيف إلى شعر الكلمة ، شعرا نابعا من خشبة المسرح . وأما الإضاءة فوسيلة للرؤية أولا ، ثم هي غلالة شفافة تضيف مزيجا من الشعر دون بهرج كثير . والممثل عند صقر وسيلة وهدف في آن واحد ، فهو صاحب الكلمة ، على خشبة المسرح في النهاية ، هو حاملها وناقلها ومفسر أبعادها ، ولكنه فوق ذلك وجود إنساني حيّ يصنع علاقة إنسانية حية مع الجماهير من خلال حضوره الفني ، وبكل مقوماته الإنسانية والتقنية . لم تتح لى الظروف أن أرى صقرا وهو قائم على عمله الإبداعي ، ولكني أرى في عروضه المسرحية مخرجا قادرا على السيطرة على كافة إمكانيات الصورة المسرحية : الكلمة ، والإنسان ، وفن المسرح ، عليما في نفس الوقت بأهداف اللعبة وغاياتها وطرائقها ووسائلها .

وتسألني بعد ذلك عن أسلوبه واتجاهه : إن المخرج في عالمنا الثالث هو ابن شرعي لكل التراث المسرحي الذى سبقه والذى عاصره ، والشاطر الشاطر منهم هو الذى يعرف كيف يختار من ذلك التراث ما يتواءم مع المناخ الإنساني والحضاري الذي يتعامل معه ، دون أن يغفل عن عناصر الأصالة فيه وفي مجتمعه ؛ وصقر الرشود واحد من هؤلاء ، ولكن الشئ الأخاذ فيه حقا هو أنه سلك مسلك « المسرح السياسي » بوجه عام ، وهو مسرح يشكل طفرة في الفكر والفن ، إذا قيس بالمرحلة التي كان يجتازها المسرح في الكويت ، ولعل هذا الاختيار أن يكون المحور الرئيسي فيما حققه صقر من مستوى لذاته ولمسرح الكويت في المحافل المسرحية العربية ، ولعل هذا أن يكون الدافع لي على القول ، تعليقا على عرض « حفلة على الخازوق » الذي شاهدته في قاعة سيد درويش بالهرم عام ١٩٧٦ : الآن يزاحم مسرح الكويت المسرح المصرى . ولم يكن دافعي وقتئذ منحصرا في مجرد اختيار صقر لطريق المسرح السياسي ، ولكن الدافع الحقيقي هو أن العرض كان يقدم مسرحا سياسيا ناضجا وجيد الصنع ، فكرا وفنا ، وهو أمر كان يتميز به المسرح في مصر وسوريا والعراق

في الستينات ، ثم أخذ المسرح السياسي في هذه الأقطار يحاصر ويحاط بكثير من المحاذير في أوائل السبعينات .

واليوم ، وقد انقضى عامان تقريبا على وفاة صقر الرشود ، يمكن لنا أن ندرك ، عن يقين نابع من واقع المسرح في الكويت أن صقر الرشود لم يكن مجرد « ترس » من تروس هذا المسرح ، وأنه كان في الواقع مركز الثقل فيه على مستوى التنظير والتطبيق ، بل أتجاوز ذلك إلى القول إنه كان العقل الواعي في المسرح العامل ، وأنه من هنا كان مصدر الغيرة والحماسة والتصدي ، ليس في « مسرح الخليج » الذي يعتبر صقر أحد أهم مؤسسيه فحسب ، بل في المسارح الأهلية الأخرى أيضا . لقد استطاع أن يحقق من خلال حبه للمسرح ، ومن خلال تطلعاته التي كانت تفوق الواقع المطروح في معظم الحالات ، مكانا بارزا بين رجال المسرح في الأرض العربية ، واستحق بالجهد المتواصل ، وبالثقافة المكتسبة ، وبالفكر المتطور ، أن يعد في التاريخ المعاصر للمسرح العربي من بين قادته البارزين » .

هذه شهادة قائمة على المشاهدة ، أدلى بها فريق من أهل الاختصاص ، اتفقوا على صدق الموهبة ورهافة الحسّ الفني ، وأصالة التوجه القومي ، وبراعة المزج بين الملامح الشعبية الأصيلة في بيئته ، وما هو مشترك وعام من هموم قومه وقضايا حياتهم المعاصرة ، من خلال الوعي بالتاريخ . وقد أشير إلى بريخت ، وإلى المسرح السياسي ، وإلى الفولكلور ، وهذا كله وارد وصحيح بالنسبة للأعمال المسرحية التي أشار إليها المتفضلون بالكتابة إلينا من أعلام الإخراج المسرحي وأساتذته في العالم العربي . ومع هذا فإن القول بحاجة إلى تفصيل أكثر ، يحتاج إلى معايشة جديدة للنصوص التي توفر الرشود على إخراجها منذ حاول تجاوز المرحلة الواقعية ، التي يمكن اعتبار مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » حداً فاصلا بينها وبين المرحلة الأخرى التي تتطاير فيها أسماء بريخت وبيراندللو وغيرهما ، وصحيح أن بيرانديللو مؤلف مسرحي وليس مخرجا ، ولكنه كان في تركيب عمله الكتابي ، وإشاراته وتوصيفه للشخصيات ، يدفع المخرج إلى ابتداع نهج جديد ، لم يكن من الميسور إخراج عمل غير تقليدي

في تأليفه بأسلوب تقليدي في الإخراج . من هنا لا بد أن نتوقف بشيء من التفصيل عند أكثر من عمل ، لنرى أهم الإضافات التي أضفتها الممارسة والتجربة ، ودفعت إليها الثقافة النامية لدى الرشود ، ثم نتوقف مرة أخرى عند جهوده في توظيف الفولكلور الكويتي في العمل المسرحي ، من غناء ورقص وموسيقى ولهجة وخامات طبيعية وأدوات منزلية وبحرية وملابس وأدوات تجميل .

٥ - من ستانسلافسكي إلى بريخت

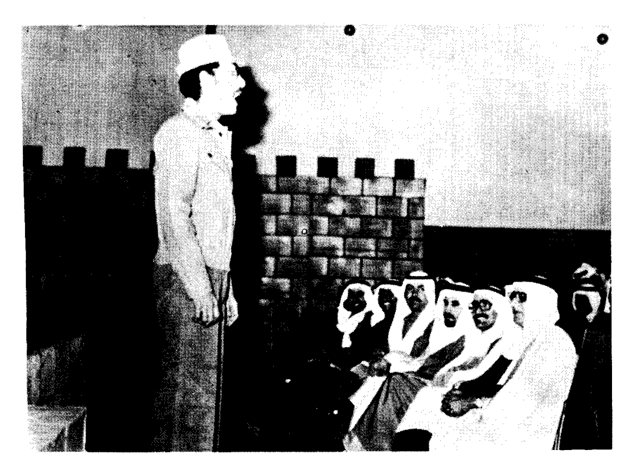
ليس أمام المخرج المسرحي إلاّ أن يكون في مرتبة من ثلاث مراتب : التجسيد ، أو التفسير ، أو الإبداع . والتجسيد هو المرحلة الأولى التي يمرّ بها المخرج المبتدئ ، حين يقرأ النصّ المسرحي ، فيتركز وعيه على تحويله إلى حركة ماثلة ، وتفاصيل حية يقوم الديكور والملابس والإكسسوار بإضفائها ، ويتوقف تدريبه للممثل عند حدود تصور الشخصية في صفاتها العامة الواضحة ، وجعلها قادرة على استدعاء شبيه أو أشباه لها في الحياة الواقعية . أما التفسير والإبداع فهما مرحلتان أكثر بعدا ، وأدلّ على استقلال ذاتية المخرج في قراءة النصّ ، فلا يكون هدفه : ماذا أراد المؤلف بهذه الشخصية أو هذه الجملة ؟ وإنما يكون هدفه : ما الاحتمالات التي يمكن أن تفسر بها هذه الشخصية أو هذه الجملة ؟ وكيف يمكن أن نكتشف لأنفسنا رابطة خاصة بها من خلال فنون أخرى غير الكلمة المكتوبة . وتميل أكثر الدراسات عن الإخراج المسرحي إلى اعتبار المخرج مفسرا للعمل الفني وليس مبدعا ، وتحتفظ بصفة الإبداع للمؤلف وحده ، وتعليل ذلك طريف جدا ، والتحفظ عليه يستحق العناية ، وبخاصة في مثل هذا الاقتباس عن المخرج الأمريكي الشهير الكسندر دين : « وبالنسبة لمعظم الفنون يكتمل العمل الفني حينما ينتهي منه الفنان المبدع ، ومع ذلك ففيما يتعلق بالموسيقى والدراما تدعو الحاجة لوجود فنانين آخرين لكي يمنحوا الانتاج الذي تم خلقه وإبداعه غايته الكاملة المرجوة وتعبيره . هؤلاء الفنانون وهم قادة الأوركسترا والعازفون والمخرجون والممثلون وغيرهم من العاملين

في المسرح لا ينتجون تعبيرهم الفني من الفراغ أو العدم ، ولكن أمامهم العمل الفني الذى تم بالفعل انتاجه كي يفسروه . وفي بعض النواحي ينبغي أن تكون قدراتهم أعظم من قدرات الفنان المبدع » ، (أسس الإخراج المسرحي ص ٣٤) . ولعلنا الآن مقتنعون بأنه لا شئ يوجد من الفراغ أو العدم بما في ذلك الإبداع بالطبع ، وهو لا يفقد هذه الصفة حتى وإن استوحى تراثا محددا كما يحدث في مسرحيات كثيرة وقصص اعتمدت على أساطير أو حكايات شعبية ، ولعلنا نشعر أيضا بشيْ من التداخل والاضطراب في الإشارة إلى قدرات أعظم من قدرات المبدع ، ولكنها ليست إبداعا في الوقت نفسه ! ! وأحسب أن الحدود والفواصل ليست بهذا الحسم المزعوم بين الإبداع والتفسير ، وقد استدرك كثير من المخرجين المسرحيين على المؤلفين (المبدعين) سواء في سياق النص أو تنفيذه ، وأشهر مثل في هذا المجال محاولات إخراج مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » للكاتب الألماني اليساري بريخت ، فهناك من ألغى المقدمة ، ومن أثبتها وألغى ما يتعلق بالقاضي أزدك ، وغير ذلك أيضا . ومع ما يجمع عليه الذين تعاونوا مع الرشود من احترام شديد للنصّ ، والحفاظ عليه بحرفيته ، ومعاقبة الممثل إذا ما تجاوز في كلمة واحدة ، فإنه لم يكن يتردد في الإشارة على مؤلف المسرحية بإلغاء بعض العبارات ، إن لم يكن بعض المشاهد ، وقد حدث هذا مع أصحاب القدم الراسخة في التأليف ، كما حدث مع المبتدئين والمجربين ، وقد فعل الرشود شيئاً من ذلك مع الفريد فرج في « التبريزي » ، وقد رحب المؤلف بما أبداه الرشود وأقره عليه . وسنرى كيف أن الرشود قد جمع – بجهده الذاتي – بين ثلاثة نصوص قصيرة في عمل مسرحي واحد ، كتبه ثلاثة من الكتاب ، لم يلتقوا ولم يخضعوا ما كتبوه لأى تنسيق مشترك ، ومع هذا فإن « المخرج » هو الذي « ألفّ » وحدة هذا العمل وأكسبه معناه .
وإذن فإننا نعتبر المخرج الموهوب مبدعا ، وليس مجرد مجسد ، هو مفسر أصلا ، حتى وإن وقف عند حدود الواقع ، فهذا نوع من تفسير النص ، وقد يصل التفسير إلى مستوى الإبداع ، حين تكتمل موهبة المخرج وطاقته ، فيمزج

بنجاح بين مكونات المخرج الأساسية : التكوين والحركة والتصوير التخيلي – والإيقاع والأداء الدرامي الصامت (البانتوميم) .

لقد قضى الرشود مرحلة طويلة في إطار التجسيد ، كان همه أن يفي لهذا الواقع الذي تعيشه شخصيات المسرحية ، وهو الواقع الذى استمد منه موضوع المسرحية أصلا . وفي هذه المرحلة ذات الطابع المحلي الخالص موضوعــا وإخراجاً كان الزاد الثقافي الأساسي لديه هو كتاب « إعداد الممثل » الذى ألفه المخرج الروسي الأشهر قسطنطين ستانسلافسكي ، وقد قرأ هذا الكتاب بعناية وتدقيق أكثر من مرة ، وإلى هذا الكتاب وتعليماته لاختيار الممثل وأسلوب تدريبه يرجع أكثر – إن لم يكن كل – ما كان الرشود يحاول تطبيقه مع فريق التمثيل . إن أهم ما يقدمه هذا الكتاب لثقافة المخرج تمييزه بين مدرستين في الأداء : مدرسة فن العرض أو التشخيص ، وفيها يخلق الممثل نموذجه في خياله ، ويحاول تحقيق هذه الصورة المتخيلة في الصوت والحركة والملامح والثياب ، وهي على أى حال مجرد صورة خارجية قد تقنع المشاهد ، وقد تخدعه ، وقد لا تؤثر فيه . أما المدرسة الأخرى فتعتمد على الاستبطان ؛ فالممثل يحل في الشخصية التي يمثلها وفقا لما يمليه عليه إلهامه ، ومن ثم فإنه يمثـل بالبديهة وتلقائية الحركة ، ترشده بصيرته . فهذا الاتجاه « الحلولي » هو الذي كان يحكم ويسيطر على تصورات الرشود ، ولهذا كان يؤثر نصوصا بعينها ، ولا يفكر كثيرا في مزاج الجمهور أو تملق رغباته ، وكل ما استبقاه من مدرسة التشخيص هو الحرص على ملامح الواقع الخارجي ما أمكن . ومع أن تجربة ستانسلافسكي قد مضت في مراحل ، من الواضح أن الرشود حاول أن يتعقبها وأن يدرك أغوارها ، فإن الفنان الروسي العظيم ظل نسيج وحده ، من حيث وعيه الشامل بنظرية الدراما – من ناحية ، ومن حيث طواعية النصوص التي يعتمد عليها ، وهو ما لم يتوفر للرشود في مرحلته الواقعية – من ناحية أخرى . تحرك الرشود – كما تحرك ستانسلافسكي من قبل – بين الصدق الفني الخارجي الذي يعتمد على مشابهة الواقع واستدعائه بقوة التجسيد في الصوت والحركة

والأزياء والديكور . . إلخ ، والصدق الفني الداخلي القائم على الحلول في الشخصية ، أو التقمص والاندماج ، وهو ما يفسره سعد أردش (المخرج في المسرح المعاصر ص ٧٠) بأنه حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل ، بعد أن تقتلعها نهائيا من جذورها عبر سلسلة طويلة من التدريبات النفسية والعضلية ، سعيا إلى بلوغ الحياة الداخلية للشخصية الفنية . إن الوصول إلى هذه « الواقعية الداخلية » كان يتطلب موقفا مخالفا لما اعتاد مخرج التجسيد والواقعية الخارجية أن يفعل . لم يعد ينفعه أن يقرأ النصّ بعناية ، ثم يسجل ملاحظاته التفصيلية من خلال تصور نظرى للواقع ، ويترك لمدير المسرح أن يشرف على التنفيذ ، ولكنه الآن أصبح مطالبا برؤية أكثر استقلالا بالنسبة للنص نفسه ، فيذهب إلى جلسات التدريب دون إعداد خطة مسبقة مفترضة أو مفروضة ، وحين يبدأ الممثل في أداء دوره فإن المخرج يتأمله ويتوصل من خلال المراقبة إلى ما يمكن أن يكون . وهنا نتذكر كلمة لمحمد المنصور وصف بها أسلوب صقر في الإخراج ، وسبق أن سجلناها ، قال : « إن أسلوبه كان ينمو من خلالنا » ، وهذا اجتهاد خاص من المنصور نميل إلى قبوله ، وقد نجد ما يصدقه في بعض حركات الممثلين ولوازمهم التعبيرية ، وقد سألت بعضهم ما إذا كان الرشود هو الذي ابتكر هذه الحركة أو أضاف هذا القول ، فكان الجواب : إن الممثل هو الذي أدى المشهد على هذا النحو فأعجب الرشود وأقره على ما فعل ، وقام بتنظيم هذه الحركة واختيار الوقت المناسب لها . أذكر هنا على التحديد أسلوب الممثل سليمان الياسين في دور الفتى الأبله في المسرحية القصيرة « مجنون سوسو » ضمن عرض« الواوي »، وحركة عبد الله الحبيل داخل الصندوق في « حفلة على الخازوق » . لقد تعرفنا على أسلوب الرشود في الاختيار والتدريب ، وهو تطبيق لفكرة ستانسلافسكي المتطورة عن الواقع الداخلي ، في حدود ما يحتمل النص المسرحي المؤلف محليا . ويكتمل إدراكنا لهذه النقطة حين نعرف بعض عادات الرشود في مرحلة الإعداد لإخراج مسرحية . لقد كان يصرخ أحيانا حين يقرأ نصا مسرحيا : ها . . بس . . لقد كتب هذا



مشهد من « عريس لبنت السلطان » .

ابراهيم الصلال يشرح المشكلة ويعلق عليها . يلبس ثيابا عصرية ، ذات طابع مدني عسكري . يواجه الجمهور من مستوى الصالة . لاحظ امتداد السور إلى الصالة ، مما يوحد الإحساس بالمكان (المسرح والصالة) لقد شاهد الرشود هذا السور حول مدينة القيروان التاريخية ، وتمنى أن ينقل الإحساس به إلى المشاهدين في مسرحية ! ! .

الدور لفلان ! ! وقد أشار عبد الرحمن العقل إلى ما يؤكد ذلك ، ومع هذا فإنه كان نادرا ما يتمسك بهذا الحسّ التلقائي المبدئي بعد رؤية الممثلين وهم يؤدون التجارب الأولى وبعد المناقشات المستمرة إبان تجارب القراءة .

لقد شكا الكسندر دين من المخرجين الذين يفرضون تصورهم للشخصية على الممثل ، ويعدون في ذاكرتهم ممثلين معينين لكل دور ، ذلك لأنهم – ببساطة – يلغون الفروق بين الشخصيات ، ويهملون الطابع المميز لكل نص مسرحي ، وهذه الشكوى تقترب بنا من اتجاه ستانسلافسكي ، الذي أعجب به الرشود وحاول تطبيقه ، في حدود العدد المحدود من الممثلين الذين لا مفر من التعامل معهم . ولكنه لم يلبث أن مزج هذا الاتجاه برؤية جديدة ، تدرجت

به إلى أن غادر نظرية المخرج الروسي العظيم ، والتقى ببريخت ، وأصبحت البريختية كلمة تتردد في المراحل الأخيرة ، ملاحقة مسرحيات المخرج الكويتي الشاب .

هناك رابطة واضحة بين أسلوب بريخت في الإخراج المسرحي وأسلوب التعبيريين ، وعلى رأسهم إدوارد جوردون كريج ، الذي رأي أن جمهور المسرح يهفو إلى الرؤية أكثر مما يهفو إلى الاستماع ، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية ، لا من خلال معاني الكلمات ، فالمسرح – بهذا التصور ليس ظاهرة نفسية ولكنه ظاهرة تشكيلية وعضوية . ومن ثم رأى كريج – بعكس ما كان يفعله ستانسلافسكي – أن الأحاسيس والحالات النفسية الخفية يمكن التعبير عنها بالحركة وبالأقنعة أكثر مما يمكن التعبير عنها بالارتعاشات الجسدية والتهدجات الصوتية . وإذاكان ستانسلافسكي قد دأب على اختيار قطع اكسسوار حقيقية وليست زائفة ليعين الممثل على الحلول في الشخصية التي يقوم بأدائها على المسرح ، فإن كريج ذهب في الاتجاه المعاكس ، فاهتم بالجمال الطبيعي ، وبالخامات البيئية البسيطة كالقش والحصير والخيزران والحبال والخيش ، وعلى وجه التحديد فإنه إلى كريج يرجع الفضل في اكتشاف قدرة هذه الخامات بالتعامل مع الإضاءة والموسيقى على تحقيق تأثير فني قائم بذاته (المخرج المعاصر ص ٩٩-١٠٣ ، ص ٢٠٤) . كان هذا كله أمام بريخت ، وكان مطروحا أمام الرشود من خلال بريخت أيضا ، وسنرى نماذج وأمثلة من محاولاته في هذا المجال .

على أننا ينبغي أن نتذكر دائما أن بريخت لا ينحل في العرف المسرحي إلى مجرد شكل جديد ، إنه صاحب رسالة من باب أولى ، رسالة بحثت لنفسها عن شكل جديد تصل به إلى جمهورها الطبيعي ، وفي هذا الإطار ينبغي النظر إلى توجه الرشود إلى الشكل البريختي ، إنه تعلق بالرسالة نفسها ، على مستوى يتوافق وطموحات الأمة العربية ، ونستطيع أن نقول ذلك بكثير من الاطمئنان ، رغم أن بداية الأخذ بالأسلوب البريختي لدى الرشود كانت في إطار موضوعات

مسرحية تعالج قضايا محلية أساسا ، ولم يكن لها أى توجه قومي أو أممي من باب أولى ، وهنا يمكن أن نقول إنه أخذ بجانب من بريخت ، ولم يصل إلى جوهر نظريته في تلك المرحلة .

نظر بريخت إلى المسرح على أنه رسالة ذات مضمون سياسي موجهة إلى الجماهير تهدف إلى توعية هذه الجماهير وإيقاظها لتدرك واقعها وتفكر في هذا الواقع وتعمل على تغييره بالفعل ، وليس بوهم التخيل . وفي سبيل تحقيق هذا الهدف رفض النظرية الأرسطية تماما ، تلك النظرية التي قامت على « المحاكاة » وتقديم الواقع البديل على الخشبة ، مستقلا تماماً وملغيا الواقع الخارجي المباشر . لقد كانت النظرية الأرسطية تهدف إلى نزع المشاهد من فوق مقعده في الصالة لكي يعيش التمثيل وكأنه حقيقة كاملة ، يعيشه من خلال الحلول في الممثل الذى يعبر عن حالته أو يقترب منها . وعلى العكس من ذلك تماما كان اتجاه بريخت . لم يحمل الجمهور إلى الخشبة ، بل حمل الممثلين إلى الصالة ، ليذكروا المشاهدين دائما بأن ما يجرى على الخشبة هو مجرد تمثيل ، هدفه إثارة المشكلة وليس التنفيس عن المشاهدين بعرضها ، وتخفيف التوتر عنهم بطرح حل خيالى لها ، لأن المشكلة لن تحل إلاّ بتفكير المشاهدين فيها ، وابتكار الحل العملى لها . وهكذا شهد مسرح بريخت كثيرا من المناقشات ، كما شهد عودة « الكورس » في أشكال مبتكرة تهدف إلى الربط والتعليق ، ويذكر الناس بالواقع الذى يعيشونه والمشاكل التي يواجهونها . وهكذا يرفض المسرح البريختي الإغراق في التخيل ، ولكنه لا يهمل أى وسيلة يمكن أن تشد انتباه المشاهد وتوقظ ذهنه ، وتحدد معالم المشكلة ، مهما كانت تلك الوسيلة مغرقة في المباشرة ، مثل لافتة أو شخصية تقوم بدور الراوي ، أو مغرقة في الغرابة كالاستعانة بالفنون الأخرى كالسينما والفانوس السحري . وبهذا يحافظ على عنصر التشويق والدهشة ، ويوظف كل ما استطاعت البشرية أن تكتشف من وسائل العرض ، لا يستثنى الرقص والغناء والخطابة والشعر . المهم أن تتوالى الصدمات الذهنية التي تحمل المشاهد إلى درجة من الوعي الواضح بالمشكلة ، ولا تدفع به إلى غموض التخيل

وما يؤدي إليه من موقف سلبي في تلقي العمل الفني ، يعطل فعالية التفكير وإرادة المواجهة .

هذا هو الأساس النظري الذى وقف عليه الرشود في أهم مرحلة من مرحلتي فن الإخراج المسرحى عنده . وحين كانت توجه إليه أسئلة تتعلق بهذا التأثر ببريخت ، لم يكن ينفيها ، ولكنه كان ينفي الأخذ بها كاملة بكل ما تتطلب من الممثل بشكل خاص . بل يقول : نحن ما زلنا في أول خطوة من السلم ، والتجربة تحتاج منا إلى التعمق وملاحقة ردود الفعل عند الجمهور ، وقد أدلى بهذا القول في فترة مبكرة من التوجه نحو بريخت (مجلة الطليعة ١٩٧٢/٨/٢٦) ، وقد استمر مع الأسلوب البريختي حتى آخر عمل له ، وهذا يعنى أنه اطمأن إلى ردود الفعل عند الجمهور ، ليس الجمهور الكويتي وحده ، بل الجمهور العربي كله ، حيث أتيح لمسرحياته أن تعرض ، وأن تحقق أعلى درجات النجاح لمسرحية كويتية .

٦ ـ شيء من التفصيل

لا شيء يعوض المشاهده ، باستطاعة الكلمات أن تقرب الصورة ، ولكن : ليست هناك كلمات في اتساع خشبة المسرح ، أو فيها القدرة على الإحاطة بمشاعر الدهشة التي تصنعها المفاجأة . إن الإشارة إلى طرافة أسلوب التقديم والتعليق لن تحمل إلى القارئ روعة ما أحسه الناس حين اكتشفوا لأول مرة أن العرض قد بدأ من موقع عكس المألوف ، من مؤخرة الصالة ، وهذا مجرد مثال ، واستعانتنا بالصور والشرح قد تكون نوعا من المعونة المحدودة إن لم تكن العاجزة ، لأن الصور تفقد المشهد المسرحي أعز ما ينطوي عليه : البناء والحركة ؛ الصورة في موقعها وعلاقاتها ، والصورة من حيث هي لحظة حية وقدرة على التفاعل مع المشاهد . بعد هذه السلسلة من الاعتذارات سنتوقف عند بعض الجوانب المميزة ، في عروض ما بعد مرحلة التجسيد ، وابتداءً من ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم إلى آخر مسرحية ، نتأمل الطابع العام المشترك ، ووجه الابتكار الذي يعبر عن

نظرة جديدة – بالنسبة لصقر شخصيا ولحدود استطاعة المسرح في الكويت – هي التي رسخت شهرته مخرجا مسرحيا على مساحة الوطن العربي كله ، في حدود ما أتيح له من عرض أعماله . برغم ما سبقت الإشارة إليه من وجود ومضات أو مشاهد في بعض المسرحيات واجه فيها المخرج أسلوبا يغاير نزعته الواقعية التجسيدية ليتمكن من إبرازها على المسرح (مشهد الحلم ومشهد اللوحة) في تشكيل يتطلبه المعنى والرمز فإن « بم » تعتبر بداية جديدة في أسلوب الإخراج ، هذا مع الإشارة إلى تحفظين على إطلاق هذه البداية ، غير ما سبقت الإشارة إليه ، أولهما : أن « بم » واقعية الأسلوب من حيث الإخراج ، وهي في عمومها تمضي على النهج السابق عليها ، باستثناء البداية الخيالية التي بدأت بها ، ولحظة الختام التي تكمل هذه البداية . وثانيهما : أن الرشود كان قد استعمل في المسرحية السابقة مباشرة (مسرحية : الدرجة الرابعة تأليف عبد العزيز السريع) استعمل الميكروفون ، ليبث من خلاله ما يجري في أعماق الشخصيات مغايرا لما تتصرف به أو تعلنه ، أي أن الحوار المعلن والحركة لم يستطيعا – بالنسبة للمؤلف – أن يبرزا كل ما يودّ الأشخاص التعبير عنه ، فلجأ إلى خاصية قصصية ، وهي الحوار الداخلي monologue ، لأنه لم يستعمله في إطاره المأثور ، ترسله الشخصية على المسرح إرسالا معلنا مثل خطبة تعبر فيها عن مشاعرها الدفينة ، بل استعمله ليظهر الأفكار الغامضة التي تتجاوب بها أعماق الشخصية ولا تريد أو لا تستطيع التعبير عنها . لقد رأى الرشود أن الميكروفون هو الذي يستطيع أن يجسد هذا الشكل غير المألوف ، وأن يكون في خدمة التوصيل إلى المشاهد . ومع هذين التحفظين فإن « بم » لا تزال في رأينا تمثل بداية مرحلة يهتم فيها الرشود بالمسرحية كعرض مشوق ، وتشكيل . لقد ظهر هذا الاتجاه بدءا من هذه المسرحية ، وما لبث أن توسع وأصبح ظاهرة في مسرحيات الرشود ، وما لبث هذا المخرج أن دأب على تنميته وتنويعه ، حتي يمكن أن نقول إنه أسس شهرته عليه .

بدأ الرشود يهتم بالتقديم ، باللحظات الأولى التي تبدأ أمام ستار مفتوح

بدءاً من « شياطين ليلة الجمعة » . لقد نبذ التقليد السائد ، الذي يوصي بتجريد الدقائق الأولى في المسرحية من أي شيْ مهم ، لأن ضوضاء الداخلين ، وعدم تعود المشاهدين على صدى الصوت ، وتشتت نظراتهم في اكتشاف جوانب المسرح يؤدي إلى الشك في إمكانية دقة التلقي في هذه الدقائق . من هنا كان البدء التقليدي بالخادمة أو الخادم ، يغني أو يمسك بالمكنسة ، أو يشاغب زميلته في العمل ، ويتدرج الحوار لنعرف أن السيد أو السيدة قادمة ، وينتظر أن تفعل كذا ، أو تعلن كيت . في مسرحية « الطين » هجم الرشود المؤلف على موضوع الصراع بين مريم وخليفة منذ السطر الأول ، ولكنه استمر في الإخراج محددا بالأسلوب الذى جرى عليه التأليف . روعة المفاجأة في « بم » أن الصحفي يعلن عن الخبر الغريب ؛ خبر عودة بعض أفراد من أسرة ماتت في حادث سقوط منزل منذ ربع قرن ، إلى الحياة . يعلن الصحفي هذا الخبر من آخر الصالة ، يصيح به وقد تأبط حزمة الجرائد وراح يعدو في الممرات إلى أن يصل ، وقد جرّ معه عيون المشاهدين ، إلى السلم الصاعد إلى الخشبة ، وإذ الستار مسدل ، وحين يستوعب الناس المقدمة ، يبدأون في مشاهدة ما ترتب على حدث قد وقع قبل رفع الستار ! ! لم يظهر بائع الصحف إلاّ في هذا المشهد القصير ، لقد نسيناه بعد قليل ، بعد أن سلمنا بواقع جديد فرضه علينا ، هو المواجهة المستمرة بين جيل البحر وجيل النفط ، مواجهة ساخنة تقوم على نقد حاد لا يعرف المهادنة ، ولم يظهر بائع الصحف في النهاية ليعلن نبأ لا يقل غرابة عن سابقه ، وهو أن الأسرة التي منحت فرصة الحياة من جديد قد رفضت هذه الفرصة ، وفضلت أن تعود – كما عاد أهل الكهف – ولكن ليس لأنها لا تستطيع أن تعيش في غير زمانها – كما فعل الحكيم – وإنما لأنها لا ترضى بغير زمانها ! ! لقد عادت في حركة انسحاب صامتة ، حركة رومانسية ، تبعث على الشجن ، ولم تكن هذه الخاتمة في صالح إثارة الحوار من جديد حول موضوع صراع الأجيال . . . لقد اكتملت القصة ، وعلينا أن نغادر المسرح حالا . . ولو أن – وهذا مجرد تصور نظرى – الصراع احتد بين الفريقين ، فسقط البيت من جديد ، على

الجميع هذه المرة ، لكان ختاما فاجعا ، يجعلنا نتساءل عن معنى الهلاك الجماعي وأسبابه ، ونحاول مراجعة أسباب الصراع والبحث عن حيثيات النهاية وتصور البديل .

في « شياطين ليلة الجمعة » أخرج الرشود أجود مقدمة لمسرحياته ، بل أجود مقدمة مسرحية شهدتها الكويت على الإطلاق ، إلى اليوم . لقد تضافر جهد التأليف والإخراج والتلحين والأداء بشكل متناسق ، وشدت المسرحية منذ لحظاتها الأولى أنظار الجمهور بما تحقق في هذه المقدمة من عوامل الإبهار والحركة ، وبما استمدت من تجارب الألعاب الشعبية والمأثور الفني والتاريخي . تبدأ « الشياطين » بستار مرفوع ، وعمال يعدون المسرح للعرض دون أن يلتفتوا إلى الجمهور في الصالة . ثم تبدأ موسيقى « مارش » عسكري ، يخرج على أثرها صفان من الممثلين ويصطفان على المسرح ، سيكون كل صف قد ارتدى لونا محددا (اللون الأخضر لفريق ، واللون الأحمر للآخر) ، وحين تدوى الأبواق يتوقف « المارش » ويتقدم « زيد » و « عبيد » من وسط الصالة ، وقد ارتديا زى « البلياتشو » — أخضر ، وأحمر ، وحين يصيران في مواجهة المسرح يفترقان ، ويصعد كل منهما من جانب لينضم إلى الفريق الذي يمثل لونه . وهنا يبدأ التشكيل ، فخلف كل منهما ما يشبه « المصطبة » المدرجة ، يعتليها الفريق . حركة مشى زيد وعبيد تشى بالجو الكوميدي ، فهي مشية عسكرية هازلة ، والثياب صارخة الألوان ، والقبعات تدل على « النفخة الكذابة » ، والتعاظم الزائف . حين يستقر كل رئيس أمام مجموعته يسيطر صمت تام ، لا يلبث أن يتحول إلى توتر وتوقع ، ثم يتقدم أحد الممثلين ليغني أغنية من أغاني الأطفال ، يردد الجميع وراءه في حماسة عجيبة وكأنما جاؤوا لهذه المهمة ! ! ولكن زيد وعبيد ، يقاطعان الغناء بسرعة ، ويريان فيه عبثا ، ويعلنان رغبتهما في بدء اللعب على طريقتهما الخاصة ، ويتم الاتفاق على هذه النقطة ، ثم يدب الخلاف على من يكون البادئ باللعب ، ويستعمل زيد وعبيد تعبيرا شعبيا دارجا هو « النوخذا » أى ربان السفينة ، أو رئيس القوم في حالة التشبيه والتنظير ،

أو « رئيس اللعبة » في حالتهما . ولا يتفقان من يكون النوخذا في اللعبة ، وهنا يتقدم طفل ساخرا من عجزهما عن فض النزاع ، ويقترح وينفذ ببساطة الطريقة التي يعتمد عليها الأطفال عادة في تحديد من يكون البادئ ، وهي « القرعة » مستعينا بالألفاظ الشعبية ذاتها المستعملة في اللعبة : « غزالة بزالة ، تحقرص تمقرص ، الليلة بلاغة ، بلاغة در » . وتقرر القرعة أن زيداً هو صاحب البداية ، فيقف ويسمى نفسه باسمه الحقيقي ، ثم يسمى أصحابه بأسمائهم ، ثم يتقدم عبيد ويصنع صنيعه . وبعد حركات مضحكة ، ينطلقان معا في غناء جاد ، سيتكرر على نحو رائع ضمن مشهد الختام :

كل الشدايد تهون
لو كان ربعك ربع تعاونوا
ما ذلــوا

وبعد انتهاء الغناء المشترك ينحو زيد على صاحبه باللائمة ، وبخاصة حين يشاهد تأثره الشديد بالغناء ، فيقول : « بس . قلبتها بكي . صج نوخذه عتيج ، حنا يايين نونس الناس ولاّ نضيق خلقهم . اضحك يبه » ؟ ! .

تلك كانت الفرجة في مستواها الراقي في الكويت ، وقد تدعمت هـذه البداية لا نتردد في الإشادة بها ، ليس بالاعتماد على المأثور في التسميات وطريقة توزيع اللعب فحسب ، بل في الألحان الموسيقية ، وكلمات البداية التي ألفها ولحنها يوسف المهنا ، وصارت جزءا لا يتجزأ من روعة هذه المسرحية . لقد تولى يوسف المهنا تأليف كلمات الأغاني وتلحينها ، تلك الألحان التي وضعت للربط بين لوحات (مشاهد) المسرحية ، ولتغطية حركة الديكور على المسرح ، وقد كانت ألحانا عريقة في شعبيتها وعصريتها معا ، فالإيقاع الراقص قد أدى بآلات الموسيقى المحلية ودون تزيـد تقريبا ، ولعبت العامية التي صيغت بها الكلمات دورا أساسيا في تأكيد الترنم في اللحن نفسه ، وترقيصه ، مثل ترديد « واى . واى » . الخ .

في اللوحة السادسة عن « المرشح » تظهر شخصية تنكرية أخرى ، هـي شخصية « المعلن » الذي يتاجر بالدعاية للمرشح ، وقد قام بأداء هذه الشخصية « عبد الله الحبيل » ، وهي بداية نجاحه الحقيقي ، كانت الكلمات المسجوعة تتدفق ساخرة وترسم معالم مرشح كاريكاتوري . وقد لعبت لهجته وحركاته وثيابه دورا مؤثرا في إضفاء جو الفكاهة والسخرية . كان الأداء يعلو ويهبط في طبقة الصوت وكأنه يدور بك في حلقة مفرغة أو يرسم خطا متعرجا ، وكان يؤدي دوره منحنيا قليلا إلى الأمام ، كما يفعل « البلياتشو » في مدخل « سيرك شعبي » ، أو « الدلال » أمام محل في سوق . وكان يلبس ثياب « الجوكر » في أوراق اللعب ، انقسم « الأفرول » الضيق إلى لونين طوليا ، وامتد « الطرطور » إلى أكثـر مـن نصف مـتر ، والألوان الصارخـة تضوي مع اللهجة الصارخة ذاتها ! ! لقد جدد المتعة بالعرض في هذه اللوحة الأخيرة ، وعمق جو الفكاهة المرة ، مؤكدا بالتناقض بين مهمة الدعاية ، وسخرية الوصف للمرشح أن الحزن والتناقض هو مصدر الفكاهة الحقيقي ، وليس الفرح السطحي أو التلهي عن الواقـع .

في هذه المقدمة ، كما في المسرحية بشكل عام ، سقط الحائط الرابع ، نهائيا في مسرحيات الرشود التالية ، حتى حين لا تكون ظروف النص مواتية لإسقاطه . . وكان زيد وعبيد البداية ، تبادلا اللعب ببساطة ، وتصدر كل منهما لوحة على التعاقب ، وتطوع الآخر لأداء الدور الثاني ومساعدة رفيقه على أداء دوره بروح ديمقراطية نابعة من تقاليد الألعاب الشعبية ، وحين يجهدهما اللعب يتوجهان صراحة إلى الجمهور ، يطلبان منه أن يستريح ، وأن يمنحهما فرصة للراحة ، ويطلبان من فني الإضاءة أن يضيئ الصالة ، ثم ينصرفان بهدوء . . مؤكدين في كـل لحظـة أن ما يفعلانـه هـو مجرد لعب ، وأنهما يمثـلان ، أو « يونسان » الناس ليس غير ، ولكن أي « وناسة » وقد أطلقا رصاصات السخرية والتنديد في كل اتجاه بغير مواربة ، فأكدا دعوة بريخت في صميمها ، أن المسرح لعبة ، ملك للجماهير ، هدفها التنوير ، وحفز الإرادة نحو العمل .

في « بحمدون المحطة » أفاد المؤلفان من المقدمة الغنائية التي أضافها ولحنها يوسف المهنا ، فلم يتركا الأمر لاجتهاد آخر ، وتوليا وضع مقدمة غنائية . حاول الرشود أن يكون فيها مثيرا للدهشة وخارجا عن حدود التقليد ، لكن ليس من خلال الإبهار بالغرابة ، كما حدث في ثياب زيد وعبيد وطريقة دخولهما وتناقض حالة الانتفاخ والتكبر مع سذاجة الكلمات وحركات اللعب ، بل من خلال إبراز الواقع وتكثيفه أولا ، ثم إضفاء الغرابة والتخليط بعد ذلك . فالمقدمة تبدأ في صالة المطار ، وهو يعلن عن قيام طائرة إلى بيروت ، وتتداخل الأصوات لتردد أسماء العواصم التي يرحل إليها كثير من الكويتيين مع إقبال كل صيف ، ويرددون أن السفر واجب عليهم ما داموا كويتيين ! ! . قبل أن يتم هذا الأداء الجماعي على الخشبة يكون الممثلون قد دخلوا بطريقة هي مزيج من دخولهم في المسرحية السابقة ، مع طريقة دخول « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . لقد أغلقت أبواب صالة المسرح ، والمفترض أنها صالة المطار ، وحين تتوالى طرقات على الباب يرفض العامل فتحه ، لقد انتهى وقت الدخول والطائرة تستعد للإقلاع ، ولكن الطرقات تشتد ، ويعلن صوت عن ضرورة أن يفتح الباب ، فخلفه الممثلون ، وحينئذ يفتح باب الصالة ، ويتقدمون حتى الخشبة . ومشهد المقدمة يستحق أن نتوقف عند تفاصيله ، ونتأمل قطع الديكور المستعملة فيه : صالة مزدحمة ، ينهض فيها سلم عادي مرتفع في فراغ المسرح ، هو رمز لسلم الطائرة ، وقد وقف شخص في منتصفه ، وتحرك السلم على عجلات بين حقائب وطرود ، وكرنفال من الأزياء ، ويتصدر الجمع رجل عجوز يستعين بعكازات خشبية ليتمكن من المشي ! ! هل يذهب للعلاج ، أو للزواج ، أو لعرض عجزه على الآخرين ؟ ! كل هذا يغني المقدمة ويحرك حاسة التوقع والافتراض . وفي حين يغني جمع المسافرين :

والسفـر واجـب علينـا — مـا دام إحنـا كويتيين

ويتكرر الترديد بين مجموعتين ، تغني بنات صغيرات بعض الأغنيات الشعبية :

حنـا بنـات أحمـد تلاقينـا
كلينـا حلـوى دبق ايدينـا

إلى آخر الأغنية . . . . وفي ثنايا هذا المشهد يظهر : « الشاعر والطفل والكلب » ، وستقوم هذه المجموعة بدور « الكورس » أو « الجوقة » التي تمهد للمواقف ، وتربط بين المشاهد وتعلق على الأحداث . في الجمع بين الثلاثة غرابة ومفاجأة . « والراوي » جزء من التقليد البريختي ، والإضافة هي الأكثر إثارة ، وقد ذهبت الظنون في « الكلب » كل مذهب – وكان يؤديه ممثل أيضا ، وليس كلبا حقيقيا ، فتصور البعض أنه يرمز للوفاء ، ولا نظن أن هذا صحيح ، فليس « الوفاء » موضوعا للمسرحية ، ولم يقم الكلب بأكثر من إرسال النباح في مواقف ومواقيت معينة ، ولهذا قد يكون الأولى بالقبول أن الكلب ، فضلا عن صفة الدهشة والصدمة التي يحدثها ظهوره على المسرح ، فإنه كان ينبح حين يحدث فعل أو قول لا يروقه . . هنا كان يتوافق نباحه مع عبارات الرفض التي كان يطلقها الشاعر ، وهذا يعني في النهاية أن الكلب جزء أساسي في « الكورس » ، وأنه تطوير للدور الذى كان يقوم به .

ويستمر الإبهار والإغراب ملمحا ثابتا في المسرحيات التي تعالج موضوعا محليا ، فحين أخرج « متاعب صيف » فإن المقدمة غصت بما يمكن اعتباره « ألاعيب الحواة والمشعوذين » ، خليط من المناظر والحيل التي لا رابط بينها غير الملل ومحاولة التغلب عليه ، وحين نعرف أن هذا هو الموضوع الرئيسي للمسرحية ، وحين نعرف أن الفشل في النهاية قد استولى على كل شئ ، سنرى أن هذه الألاعيب والشعوذات كانت جزءا من المضمون ، وليس مجرد شكل مثير . مجموعة من المراهقين يواجهون عطلة الصيف ولا يجدون ما يملأون به فراغهم ، فكيف حرك المخرج حالة الملل وجسدها ؟ مع العلم بأن المؤلف لم يضع هذه المقدمة ، وإنما أضافها المخرج من اجتهاده في تفسير روح النص . لقد دفع بأربعة من ممثليه ركب أحدهم دراجة ، وركب الآخر حصانا خشبيا ، واعتلى الثالث سقيفة خشبية (نتذكر هنا سلم المطار في افتتاحية بحمدون المحطة ، ومحاولة شغل الفراغ الرأسي في المسرح) وأمسك ببالونة ضخمة مما يتلهى به الأطفال ، في نهايتها « زمارة » ، وفي حين راح ينفخ البالونة ويتركها لتدفع

الهواء في المزمار الصغير فينطلق رتيبا مملا ، أخذ صاحباه يعبث أحدهما بنفير الدراجة ، ويقفز الآخر على الحصان الخشبي من جانب إلى آخر . تستمر الحركة دون كلمة واحدة ، حتى يتأكد جو الملل من خلال دهشة المتفرج وانتظار التغيير ، ولكن المشاهد لم يكن الوحيد الذي ينتظر التغيير ، بل كان هؤلاء الفتيان أيضا يتوقون إليه ، ولكن كيف ؟ لقد حاول عبد الرحمن العقل – الرابع – أن يجسد العجز عن مواجهة الملل بحركة غاية في البساطة والتلقائية ، ولكنها تحتاج إلى جهد خارق في اكتشافها وتأديتها . لقد كان يريد أن ينام على حشية رقيقة ، ووسادة ! ! هكذا انطلق في حركات عنيفة لوضع الحشية ، يمينا ، يسارا ، مقلوبة ، والوسادة في الطرف ، في الوسط ، والفتى نفسه ينام على ظهره ، ثم ينقلب على الجنب ، أو البطن ، ، ، في ثوان معدودات كان قد استنفد كل الأوضاع الممكنة للحشية ، ولجسمه شخصيا ، ولم يعد إلاّ أن ينهض صارخا . . ثم تبدأ اللعبة . وقد استمر إسقاط الحائط الرابع في هذه المسرحية أيضا ، ولم تقم لهذا الحائط قائمة منذ « الشياطين » ، وصعود الممثلين من بين صفوف الجمهور وعودتهم إلى المقاعد بينهم ، ومع سقوط الحائط يبقى عنصر الدهشة والغرابة ، فمع الديكور المسرف في بساطته ، يجلس محمد السريع في عربة صغيرة لعلها معدة لحمل الأشياء الخفيفة أو مواد البناء ، ويلبس ثيابا هي خليط من الزي الشعبي الكويتي ، وعباءات العصر المملوكي التي لم يعد يحتفظ بها غير بواب فندق شيراتون ، وبعض الخدم في القصور ! ! غير أنه يحتفظ بالنعل التقليدي في قدميه ، والنظارة الطبية التي ستصاحبه حتى وهو يرتدى زيا مغرقا في الشعبية ، مجرد قميص ووزرة وطاقية بغير عقال ! ! .

لم تكن « الواوي » على هذا الأسلوب ، الذي بدا مغايرا لجميع تجارب الرشود السابقة ، مسرفا في بساطته ، حتى لقد صنع ما يشبه الصدمة للمتفرجين ، واختلف النقاد في تقييمه اختلافا كبيرا ، لكنهم – بصفة عامة – رحبوا بمتاعب صيف ، ومع اعترافنا بموهبة المؤلف – سليمان الخليفي – وهو كاتب قصة متميز ، فإننا نقول إن جهد الرشود في إخراج المسرحية هو الذي جعل منها

عملا يستثير المشاهد ويحظى باهتمامه . ولكن تلك مسألة أخرى سنتعرف عليها بعد قليل . لقد أخذت « الواوى » مكانا متوسطا بين « حفلة على الخازوق » و « متاعب صيف » ولم يكن أسلوب إخراجها موافقا للسابقة أو اللاحقة ؛ ذلك لأن عرض « الواوي » قائم على ثلاث مسرحيات قصيرة ، لثلاثة من المؤلفين الجدد ، لم يلتقوا ولم ينسقوا فيما بينهم ، وكان المعنى المشترك بين محاولاتهم هو تحكم من بيده قوة الأمر الواقع في الآخرين الذين يحاولون المقاومة دون جدوى ، فلا ينقذهم من البلاء إلا قوة أكبر ، ينتظرون أن تجئ ، ولكنها لا تجئ .

في بداية المسرحية نشاهد لوحة كبيرة : صورة كبيرة للدينار ، ثم صورة لجماعة من الدجاج ، ثم وجه الواوي (الثعلب) بأنيابه الجاهزة لالتهام الفريسة ، ثم وجه فتاة شاردة النظرة تضم يديها إلى صدرها . وحين يستوعب الجمهور جوانب التكوين في هذه اللوحة تبدأ أغنية شعبية من أغاني الأطفال ، يعرفها ويرددها أطفال العالم العربي ، عن الخشبة عند النجار ، والنجار عايز مسمار ، والمسمار عند الحداد ، إلى آخر هذا الترديد الذي يشير إلى تكامل أصناف البشر من جانب ، وإلى جدلية الحياة ودورانها من جانب آخر . وسيكون هذا المعنى استخلاصا جيدا يصل إليه المشاهد الواعي حين يبحث عن المعنى المبثوث في الأعمال الثلاثة . والمقدمة واللوحة من صنع الرشود وابتكاره . ولا نشك في أنها مؤثر إيجابي في اكتشاف جانب التوحد في عرض ثلاثي ، وهنا يصل الرشود إلى مستوى التأليف بالإخراج ، أي تحويل الإخراج إلى نوع من الإبداع ليس في الشكل فحسب ، بل في المضمون أصلا . وقد حدث هذا المستوى من التفسير والإبداع بالنسبة لمتاعب صيف ، بعد الواوى . لقد كتب الخليفي مسرحية مركبة على مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم » ، واحتفظ بموضوعه المنفصل عن هذه المسرحية : مجموعة الشباب والمراهقين يريدون تمثيل هذه المسرحية ، انتصارا على الملل ، ولكنهم لا يوفقون لأسباب متعددة . تحفظ الرشود على الإشارات الكثيرة في « متاعب صيف » إلى « ١ ، ٢ ، بسم » ؛ لأن هذا الربط



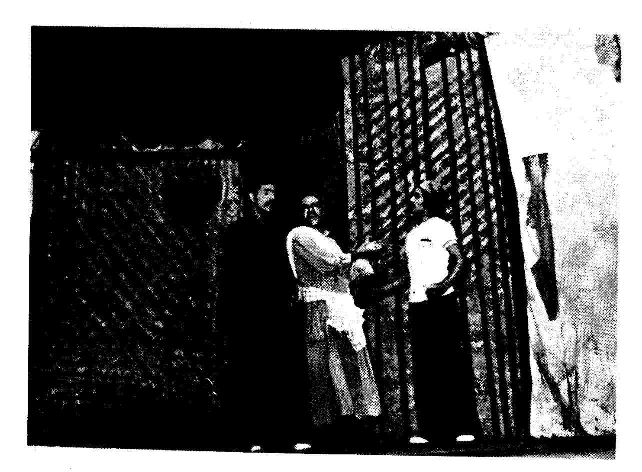
لوحة ظهرت بين المسرحيات القصيرة التي تكون منها عرض « الواوي » .
هذه الرؤية وحدت بين مضامين ثلاث مسرحيات قصيرة لم ينسق بينها مؤلفوها .
هل تحتاج الشرائح الأربعة إلى إعادة ترتيب ؟ !

المسرف بين العملين سيجعل المسرحية غير مفهومة للذين لم يشاهدوا « بم » من قبل . وهكذا خففت الوشائج الرابطة إلى درجة كبيرة ، واستقلت « متاعب صيف » بموضوعها ، وأضيفت المقدمة الممهدة لجو الإحباط والضياع ، وأضيف رمز صامت ، يتمثل في شخصين ، يقبعان مقعيين على ركبتيهما ، وظهرهما للجمهور (الذي لن يرى وجهيهما طوال العرض) وقد أخذ كل منهما مكانه على يمين المسرح وعلى يساره ، يظهران فجأة ، ويقعيان صامتين ، يرقبان المشهد الذي يمثل ، دون حركة ، ويختفيان في صمت مثلما أقبلا ! ! وقد تعاقب ظهورهما واختفاؤهما إلى أن انهار مشروع الفرقة المسرحية التي كانت مجموعة الفتيان تأمل في تكوينها ، وضاع الجهد الذي بذلوه في توزيع الأدوار والتدريب عليها . تغلبت عليهم احباطات البيئة ، وأفسد جهدهم تطفل من لا دخل له في

الفن ولا يعنيه مصير الشباب . ويضيف الرشود مشهدا ختاميا أيضا ، يتمثل في القذف بأدوات هؤلاء الشباب من كل صوب : الملابس والكراسي وقطع الاكسسوار التي كانوا يعدونها لتعينهم على التمثيل ، والكتب . . . حتى اجتمع ذلك كله كومة عالية في وسط المسرح ، وهنا ظهر الشخصان من جديد ، وكشفا القناع الغريب الذي كان يخفيهما ، أو يخفي كلا منهما ، وهو مجرد « كيس جوت » انغرز في الرأس على هيئة مثلث وانسدل على الكتفين والظهر ، وواجها الجمهور ، ليعلنا مع بقية الممثلين انتهاء المسرحية بعد ساعة ونصف ساعة من بدئها ! ! .

تبقى لدينا من العروض المهمة في مرحلة الإخراج المتميز ، المسرحيات ذات المضمون السياسي والإطار التاريخي ، (دون أن تعتمد على مادة تاريخية أو تهدف إلى التوعية بالتاريخ) ، وهذه المسرحيات ليست بأقلام كويتية ، ويمكن أن نعتبرها من الأعمال الرائدة في فن الإخراج على المستوى العربي العام ، وقد سبق أن قرأنا بعض ما قيل عن أسلوب الرشود المميز في « التبريزي » . ونضيف إليها : « حفلة على الخازوق » و « عريس لبنت السلطان » . لقد نشبت حرب أكتوبر إبان إجراء البروفات على « شياطين ليلة الجمعة » ، وبسبب تلك الحرب أضاف صقر بصوته عبارات مملوءة بالكبرياء الوطني والاعتزاز القومي ، ثم ما لبث أن تطاول الزمن دون أن تؤتي تلك الحرب ثمارها الإيجابية التي كان الناس يتلهفون عليها . هنا « ألف » الرشود للمسرح من جديد ، ولكن من خلال الإخراج ، ألف بأن كان الذي قام باختيار تلك المسرحيات ، وبوضعها في إطار فني يمدّ إشعاعها من العصر التاريخي الذى تجري فيه . إلى العصر الحاضر الذى تعرض قضيته في الحقيقة .

لم يلجأ الرشود في إخراج هذه المسرحيات إلى الإبهار بالإغراب وإثارة دهشة التناقض . ليس هناك بلياتشو ، ولا شاعر وطفل وكلب ، ولا فتى يزمر في البالونة ! ! إن الموضوع هو الأساس ، والتشكيل هو الهدف الجمالي والطريقة . وبالتشكيل يمكن أن يبرز عبق التاريخ وعظمته ، وبالأغاني الشعبية :



مشهد من « متاعب صيف »

كان الديكور مفاجأة كاملة في بساطته المسرفة واعتماده على خامات البيئة في أبسط صورها . لاحظ جانب التشكيل في الخطوط ، والخشونة في معالجة الحصير وقطع الخيش ، بحيث تعطي إحساسا بالطبيعة .

القديمة في شكل موشحات ، والحديثة في أسلوبها المعهود ، يمكن أن نكتشف صلة الماضي بالحاضر ، ووجه الشبه بين ما حدث تاريخيا ، وما يحدث اليوم . من أجل « التشكيل » بدأ الديكور يأخذ اهتماما واضحا في التصميم ، وبدا تحريك المجموعات على المسرح يوظف في حدود دلالات مطلوبة لفهم النص وتفسيره . في هذه المسرحيات ، في الأولى منها على وجه خاص ، أدى بعض الممثلين أدوار حياتهم التي لم تتكرر ولولا أننا لا نملك مصادرة المستقبل لقلنا : ولن تتكرر . لقد لعب « غانم الصالح » دور « قفة » فكان البطل الحقيقي غير منازع لهذه المسرحية . والأمر كذلك بالنسبة لمجموعة الشحاذين من فقراء المدينة . غير أن الموشحات والأغاني الشعبية قامت بدور الرابط بين المشاهد ،

وكذلك أضيفت عبارات أو كلمات باللهجة الكويتية في ثنايا الحوار كانت مستملحة تماما ، وطريفة ، وكانت تجدد إقبال الناس على المشاهدة . وتقرب إليهم « الدرس السياسي » في المسرحية ، وكأنه يجري في عصرهم . لأناس منهم . لقد سحرت التبريزي الناس ، وكانت مفاجأة مهرجان دمشق المسرحي ، وأعلنت الرشود مخرجاً عربياً مبدعا ، وأعلنت ميلاد الحركة المسرحية في الكويت على المستوى القومي ، وأظهرت ماذا يمكن أن يصل إليه الفن المسرحي الكويتي حين تتضافر جهود الفرق المشتتة لتقدم عملا جادا ينال ما يستحق من الانفاق المادي والمعنوي والزمني . كانت الميزة الأولى لتبريزي الرشود أنه قام بحركة وفاق بين التراث القومي والتراث المحلي ، أو بين ما هو من التاريخ العربي ، وما هو من الواقع الشعبي الكويتي . في مقال ضاف عن « صقر الرشود والتراث الشعبي » يهتم الدكتور محمد رجب النجار بالآثار الشعبية في مسرحيات الرشود ، ويبدي اهتماما خاصا بتجربة التبريزى . وينقل عن مؤلفها -- الفريد فرج -- قوله معلقا على إخراج صقر لها : « المسرحية عرضت في سبع دول عربية . ولكن ما من شخص عرف قيمة النص ومفهومه ، مثلما عرفه وترجمه صقر الرشود » ، ويوافق الباحث الفاضل على هذا الرأى من منطلق أن الرشود استطاع أن يصل إلى رؤية فلكلورية عايشت النص من الداخل ، وجسدته في إطاره الشعبي ، فامتزج الحسّ التاريخي بالحسّ الواقعي . ويشير الدكتور النجار إلى لوحة « زفة المعرس » في تلك المسرحية ، وقد جرت وفقا للتقاليد والممارسات المحلية الحيـة ، وقـد استقل بها مشهد كامل من المسرحية ، قام فيـه الممثلون بالغناء الحي -- لا المسجل -- والرقص الشعبي ، بمصاحبة إيقاعات حية للدفوف والطبول ، وبخاصة عند « الجلوة » ، حيث اتسم الإخراج في حس شعبي وفهم لطبيعة المأثورات الشعبية ووظائفها وغاياتها بالقدرة على التنامي الفني ، تنامي نغمات الغناء ، في حين كانت ضربات الإيقاعـات تتصاعد وترتفـع وتعلو ، كتعبير نشط مباشر حي قوي معبر عن الإيمان بتجدد الحياة ، ونموها نحو الخير والسعادة والخصوبة ، فبلغت هذه اللوحة بذلك الإخراج الذكي حدا

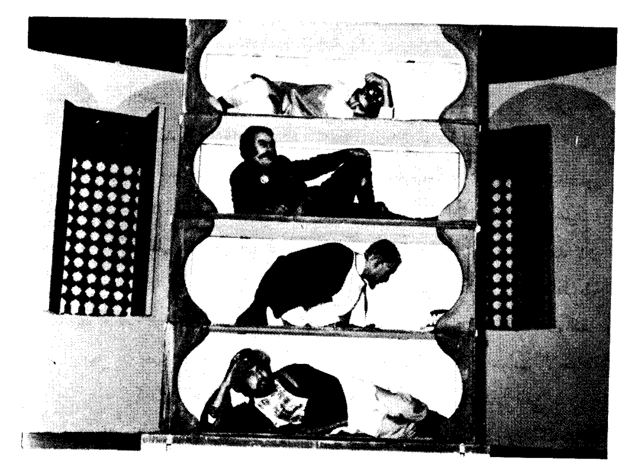
من الكمال شهد به جمهور المسرح في الكويت والقاهرة ودمشق وتونس . ويغادر الدكتور النجار هذه المسرحية إلى ظواهر عامة في صلة الرشود بالفنون الشعبية ، فيشير إلى أن الرشود في عرضه الأول لمسرحية « حفلة على الخازوق » كان قد استخدم بعض الأغاني الفردية بطبيعتها التطريبية ، لتكون أداة ربط بين المشاهد ، فكاد العمل يسقط بين يديه ، مترهلا ، متثاقلا ، بطئ الإيقاع ، لولا أن تدارك الأمر بالأغاني والأصوات الجماعية الشائعة في الكويت والخليج . (انظر مقاله تفصيلا في : البيان – مايو ١٩٧٩) .

والحق أن الرشود مسبوق في التوجه نحو الفولكلور الكويتي والخليجي . لقد سبق محمد النشمي إلى الاعتماد على التراث الشعبي وإظهاره على المسرح بأحلى صورة وألصقها بالأصل ، فكانت مواكب « الدشة » و « القفال » وأغاني البحر والأعراس بمثابة التوابل الدائمة التي يدفع بها بين ثنايا مسرحياتــه ، ومسرحيته « فرحة العودة » مثل واضح لكل ذلك ، ومن هنا لا يحق لنا إنكار هذا السبق ، ولا يلغى هذا أصالة دور الرشود وأحقيته في انتساب الاهتمام بالفنون الشعبية إليه ، ذلك أنه لم يحمل الفن الشعبي إلى خشبة المسرح ، بل حمل الفن الشعبي إلى المسرحية ، جعله جزءا من تكوينها الشامل ، وروحا منبثة في ثناياها . من هنا كانت الموشحة ، أو الأغنية ، أو الرقصة ، بمثابة تعليق ، أو تنمية شعور ، أو حدس بواقعة ستكون ، صارت هذه الفنون الخاصة خيوطا فـي النسيج الدرامي ، واكتسبت معناها من السياق الذى وضعت فيه ، كما أكسبت العمل كله جزءا من معناه لموقعها في هذا السياق ذاته . وقد حاول الرشود أن يلجأ إلى الإبهار والغرابة في مقدمة « عريس لبنت السلطان » فبدأ تالمسرحية بصف طويل من لابسي الثياب الزاهية الألوان ، من حملة الطبول والموسيقى النحاسية ، وقد دوى صوت « الترومبيت » في الصالة المحدودة الاتساع ، حتى كاد يؤذي آذان الموجودين . . وهنا أقدم صقر الرشود على خطوة شبيهة بما حدث في « حفلة على الخازوق » ، لقد ألغى هذه الفرقة واستعان بالراوي أو المقدم .

لم يتخل الرشود عن مفاجأة المشاهدين ، وعن اللجوء إلى التجريد ، في هـــذه المسرحيات ذات الطابع التاريخي ، التي يصفها الدكتور النجار بحق بأنها مسرحيات شعبية . في مسرحية « حفلة » ، يدخل المتفرجون والستار مرفوع كالعادة ، والعمال يجهزون المكان تحت إشراف المخرج ، ثم تعزف الموسيقى ويدخل الممثلون ، ومعهم جوقة المنشدين ، يؤدون لحن الافتتاح (وهو تقليد قديم نجد الإشارة إليه في مسرحيات القباني ومعاصريه) وقبل أن ينتهي اللحن تصدر صرخة هلع من مؤخرة الصالة ، ويظهر الفتى مضرجا بدمائه بين أيدى رجال الشرطة ، ويصعد إلى المسرح ليسأل فينكر ، فيعود الضرب من جديد ، ولكن بطريقة تجريدية ، إذ يتقدم الرجال الأربعة في ملابس مختلفة – هم الذين سنلقاهم بعد ذلك في مواقع وظيفية مؤثرة – يتقدمون في حركات وخطوات موزونة ، ويتناولون سياطا كانت معلقة على الحائط ، وينهالون بها على الهواء ، وصرخات الفتى تتصاعد ! ! لم يكن الجمهور – حتى هذه اللحظة – قد عرف الدور الذى سيضطلع به حملة السياط ، ولكنه سيتذكرهم بعد ذلك ، وهذا التجريد للعقوبة يمكن استخلاص دلالته لأن أطرافه محددة بعناصر بشرية ، وليس بالمفهوم أو المعنى ، وهو ما يؤخذ على المشهد الختامي من المسرحيـــة القصيرة « هدامة » – وهي الأولى في عرض الواوي – فحين ظهر الدينار التهم حياة الفقراء ، وهنا ارتدى الأخ الفقير ثوبا أحمر من أمام وأسود مـــن الخلف ، وكان صعبا على المشاهد العادى أن يدرك دلالة هذه الألوان مرتبطة بالدينار .
وفي مسرحية « حفلـــة » ألبس الرشود مدير السجن – دون غيره – ملابس ذات طابع معاصر ، فكان لهذا مغزاه في المسرحية ، وفي « عريس لبنت السلطان » ظهرت ملابس من جميع الأقاليم العربية ، التاريخية والمعاصرة ليؤكد وحدة المعاناة ، ووحدة البحث عن حل . ولا شك أن كرنفال الأزياء ، فضلا عن جاذبيته وإبهاره للحاسة البصرية ، هو من وسائل التغريب من جانب ، إذ يلغي الفاصل الوهمي بين الخشبة والصالة ، ويعمم المعنى من جانب آخر فيتجاوز به العصر الذي تجرى فيه الأحداث ، إلى العصر الذي يجري فيه التمثيل . وقد أشرنا أكثر

من مرة لأكثر من وسيلة كان الرشود يلجأ إليها لكسر الإيهام وإلغاء الحائط الرابع ، من ظهور الممثلين من آخر الصالة ، وغرس بعضهم بين الجمهور ، ونزولهم بعد انتهاء المشهد إلى الصالة مرة أخرى ، وتبادل الحوار مع بعض المشاهدين ، والطلب إليهم أن يخرجوا للاستراحة إلخ . وفي « عريس لبنت السلطان » امتد سور القلعة من المسرح إلى الصالة ذاتها ، فاكتسب جلالا ورهبة ، وجعل من الصالة والمسرح شيئا واحدا هو القلعة . وقد كان في سور القلعة بابان ، أحدهما في مستوى المسرح والآخر في مستوى الصالة ، وقد كانت الشخصيات المهمة تدخل إلى المسرح من الباب العالي ، وكانت الشخصيات الشعبية تصعد إليه بعد أن تخرج من الباب الهابط ! !

لقد كان الرشود حريصا على الإفادة من كل ما يواجهه ، كان يبحث عن المشاهدة ، ويختزن في الذاكرة . . يذكر محمد المنصور أن الرشود كان مغرما بارتياد الأحياء الشعبية في المدن التي يقوم بزيارتها . . يقول : كنا بعد انتهاء العرض نخرج للتجول في المدينة ونختار الأماكن الشعبية العريقة ، وكان صقر يطلب الأطعمة الشعبية التي يشتهر البلد بصنعها وتقديمها ، ويراقب حركة العمال وهم يقومون بإعداد هذه الأطعمة ، والطريقة التي أكلت بها القطائف الوهمية في التبريزى قد أثنى الناس عليها ، حتى إن بعضهم أحسّ بالجوع رغم عدم وجود أطعمة أمامي ، وهذا من ثمار المشاهدة والمراقبة التي يتحلى بها صقر ، ولم يكن الأمر وقفا على الطعام ، بل كان يتوق لمشاهدة جلسات المقاهي والحفلات الشعبية وحلقات الذكر والصناعات اليدوية العريقة . ويقول محمد عبد الحميد صانع الماكياج بمسرح كيفان : حدث أكثر من مرة أن يفاجئني صقر في المسرح في الساعة الثالثة صباحا ، ويدعوني لمجالسته ، لأنه لم يعد لديه وقت للنوم ، إذ سيتوجه إلى الإذاعة لقراءة أولى نشرات الأخبار ، وحدث أكثر من مرة أن يطلب مني أن أعد له في هذا الوقت المبكر طبق « كشرى » على الطريقة المصرية ، وكان يتذوقه تماما . ويقول محمد عبد الحميد : كنا نعرض التبريزي في مدينة القيروان ، حين انتهى صقر من إعداد كل شئ ، وارتدى ثياب الدور



آخر مشاهد « حفلة على الخازوق »

لقد جمع الصندوق بين رئيس الشرطة والمحتسب والقاضي ، وتمدد النجار - صانع الصندوق - في الطبقة العليا من صندوقه .. لقد بث هذا المشهد الحياة في كل ما مضى من المسرحية ، وفيه نفذ الرشود لونا جديدا من الحركة حيث أكره الأشخاص على البقاء على وضع واحد : حركة التخيل ورصد ردود الفعل وإثارة التوقع .

الذي يقوم به ، ولبس حمائل السيف ، وجدنا بعض الوقت من الراحة حتى يأتي دوره للظهور على المسرح ، فخرجنا - صقر وأنا - من باب خلفي إلى الشارع نتسلى بمشاهدة ما يبدو من المدينة ، فإذا خلف المسرح سور شاهق فيه من الجلال بقدر ما فيه من القسوة ، فإذا بخاطر الرشود يقفز قفزة غريبة ، فيقول لصاحبه : هذا السور من خلفنا ونحن بهذه الثياب ، كأننا غزاة قد اقتحمنا قلعة حصينة ، إنني أتمنى أن أنقل إحساسي بهذا السور ووقعه على نفسي إلى الجمهور في مسرحية . ويضيف محمد عبد الحميد : إن هذا السور ، سور القيروان ، هو الذي شاهده الجمهور في « عريس لبنت السلطان » ! ! .

ولقد شاهد الرشود مسرحيات الصديقي وأسلوب إخراجه المعتمد على الحركة العضوية المستمرة للمثلين ، واستخدامه لديكور بسيط فيه من فنون التشكيل : النحت والرسم باتجاهاته التجريدية أكثر مما فيه من تعبير عن الواقع المباشر . وقد جرب الرشود هذا الأسلوب في « متاعب صيف » ، كان الديكور غاية في البساطة ، استخدم فيه رموز البيئة المحلية القديمة : الحصير وقطع الخيش والحبال والأواني المختلفة ، وأملى على الممثلين حركة عنيفة متصلة ، ومن الظلم للرشود أن نقول إنه قد مضى في طريق التقليد ، لقد كان على وعي بكل ما يفعل ، ونص « متاعب صيف » قد استدعى هذه الطريقة ونجح بها ؛ فقامت رموز الماضي الساذجةباضفـــاءجو خاص فيه البساطة والفقر الذي يسهل أن يصير عجزا متوقعا أو محتملا ، وهذا جزء من أسباب الإحباط في المسرحية . كما أن عدد شخصيات المسرحية قليل جدا ، وهذا ألقى بدوره عبءاً إضافيا على حركة الممثلين ، وسيطرتهم على الحوار ، وضرورة الحفاظ على الإيقاع السريع ، حيث تتقاطع الجمل الحوارية ، لا بد أن يتدفق الأداء ، وأن تتقاطع حركة الأجساد على المسرح :

سعود : أجل سيداتي سادتي
بو مساعد : إن هذا الرجل الماثل أمامكم
سعود : لكن موكلي
بو مساعد : وكان دوري المليونير
سعود : لكن موكلي
بو مساعد : ضاع حقه بالطوشة ! !

ولم تضن موهبته بالابتكار ، ودعنا من وعيه بأهمية الحركة على المسرح وارتباطها بالحالة النفسية للشخصية ، فتتباعد الشخصيات في حالات الاختلاف ، وتتقارب في حالات التوافق (راجع في تفصيل مفهوم الحركة في مسرح الرشود ثلاث مقالات : جريدة : السياسة : ٧٦/١٢/٦ ، ٧٦/١٢/١٦ ، ١٩٧٧/١/١٠) فهذه أمور تكتشف بالممارسة الطبيعية للحياة وأساليب التعامل فيها ، ويكفي

أن نشير هنا إلى صندوق « الحفلة » الذي كان ختام مشاهدها وقمة التوتر فيها ، لقد صمم بطريقة مدهشة حقا (انتقد فؤاد دوارة إظلام المسرح لنقل الصندوق ، ويرى ذلك ضد ما حرص عليه المخرج من كسر الإيهام – مجلة الفجر – الظبيانية ١٩٧٦/٢/١٦) ، وسيطر المخرج على الحيز المحدود للحركة العضوية داخل الصندوق ، وحولها إلى حركة نفسية يحمل الحوار كل طاقتها ، فكان الممثلون –كما يقول صاحب مقال الحركة في مسرح صقر الرشود – يخرجون الكلمات بطريقة تحرك النظر قبل السمع ، أى تنتقل العيون مباشرة إلى بقية الشخوص ، لرؤية وسماع ردود الأفعال ، فالمشاهد هو الذي تحرك داخل الصندوق ، حين عجزت الشخصيات عن الحركة العضوية .

هذه مجرد إشارات فيها بعض التفصيل ، كما أن فيها الكثير من الإجمال ، والكثير من الاجتهاد الخاص الذى قد لا يفي بحق هذا المخرج المسرحي الرصين ، الذي لم يتخلّ عن أمانة التأليف ، فأوجد لنفسه مكانا واضحا بين أصحاب الفكر في الكويت ، ألف بالقلم ، فخاطب عقولنا ، ثم ألف بالحركة ، واللون والضوء والنغم ، فخاطب كل مداركنا ، ونال إعجاب الحواس ، ولم يتخلّ عنه إعجاب العقل طوال الرحلة الخصيبة ، التي لا تزال تؤتي ثمارها إلى اليوم ، وغـــدا .

ويبقى المعنى

كلمة لقاء :

الحركة والانتشار . . . حياة .

التحجر والعزلة . . . موت .

تلك إحدى بدهيات الوجود والعمران والحضارة . فهل نعرف أين صاحبنا من هذا القول ؟

في ضوء رعايته أدى الممثلون في الكويت أعظم أدوار حياتهم :

عبد العزيز المسعود ، ومحمد المنصور ، ومريم الصالح ؛ في مسرحية ضاع الديك .

غانم الصالح ، وأحمد الصالح ، ومجموعة المجهولين ؛ في مسرحية التبريزى وتابعه قفة .

إبراهيم الصلال وعبد الرحمن العقل ؛ في مسرحية ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم .

عبد الله الحبيل ومحمد السريع ؛ في مسرخية متاعب صيف .

خالد العبيد ؛ في مسرحية شياطين ليلة الجمعة .

سليمان الياسين في مسرحية مجنون سوسو ؛ من عرض : الواوي .

كل هؤلاء أخذوا فرصتهم الرائعة مستمدة من تصورات الرشود وتوجيهاته . . مستمدة من عقله ودمه ، وها نحن نذكرهم في أدوار إجادتهم فنذكره ، ونعرف معنى الشخصية القيادية المنكرة لذاتها ، التي تصنع النجاح وتهبه خالصا للآخرين ، وتكتفي بالعرفان ، مجرد العرفان ، الذى ضنت به الظنون يوما ما ، فكان الرحيل ، وكانت النهاية .

لقد أدى الرشود كثيرا من الأدوار على الخشبة ، نهض بالبطولة أحيانا ، واكتفى بأداء الدور الذي لم يجد من يرضى به لعدم أهميته في أكثر الأحايين . قالوا إنه حين شارك في تمثيل « صفقة مع الشيطان » أمام الممثل المشهور عبد الله

غيث ، كان له ندا ، إن لم يكن تفوق عليه ! لسنا في موقف الحكم ، ولـم نشاهد هذه المسرحية ، والأدوار التي شاهدناها له لا تدل على تميز في الأداء ، ذلك لأنه كان ينسى النصيحة الذهبية التي يقدمها لزملائه من الممثلين : « أن يحصر كل واحد جهده في ذاته » ، فهل كان الرشود قادرا على ذلك وهو « مايسترو » العرض كله ؟ ! .

سيعد الرشود مسئولا عن سمعة الفن المسرحي الكويتي في أنحاء الوطن العربي ، من هذه المسئولية كان حضوره لمسرحية « نورة » التي عرضتها فرقة المسرح العربي في دولة الإمارات قبل رحيل صقر بثلاث ليال لا أكثر ، حضرها صحبة وكيل وزارة الإعلام هناك ، ثم أكمل ليلته مع فناني الفرقة وراء الكواليس ، ودعا بعضهم إلى بيته ، وحضر العرض في الليلة التالية بغير رسميات ، وأبدى من ضروب التشجيع للفرقة ما يليق بفنان مخلص ، عميق الإحساس بالفن ، وبأهمية الدعم المعنوى للفنان .

يقول فؤاد دواره (مجلة صباح الخير ١٩٧٩/٣/١٥) ، في كلمة رثاء حزينة تحت عنوان : « وفقد المسرح العربي مخرجاً كبيرا » : أذكر سهرة قضيناها معا بمنزل الفنـان كرم مطاوع ، حين كان يزاملنا بمعهـد المسـرح (بالكويت) تملك الطرب صقر ، وشرع يترنم مع بعض زملائه بأغان من الفولكلور الكويتي ، وكان حريصا على أن يضمن مسرحياته عددا منها مـع الرقصات والألعاب الشعبية الكويتية . فأردت أن أداعبه وكنت قد سمعت بتعصبه لكويتيته ، فقاطعته :

– هو انتم بس اللي لكم أغاني ؟ عايزين نسمع حاجة مصرية يا اخوانّا ! !

وقبل أن أفكر مع زملائي المصريين ماذا نغني ، كان صوت « صقر » الرخيم قد ارتفع بنشيدنا القومي الشعبي :

« بلادي بلادي ، لك حبي ، وفؤادي » .

وتبعناه جميعا ! ! .

لست أستغرب هذا من صقر ، بل استغرب ما يظنه الكاتب تعصبا ، وليس التعصب حبا ، التعصب موقف لا يرى غير الحسنات ، ويحول كل شئ إلى حسنات مهما كان ، ملتمسا أى ذريعة ، أما الحب فإنه التزام عن بصيرة ، كحب الأبناء ، نعرف عيوب أبنائنا ومحاسنهم ، ونحبهم برغم ذلك ، بل قد نحب عيوبهم دون أن نتعصب لها . لقد كان صقر محبا للكويت ، والذي يحب وطنه عن بصيرة يتسع قلبه للذين يحبون وطنهم مثل حبه لوطنه ، دون أن يجد في ذلك تناقضا . ولقد عاش حبه لوطنه على وفاق مستمر مع عاطفته القومية ووعيه الإنساني على السواء .

لقد وجّه نقدا لاذعا لكثير من قطاعات المجتمع وأنماط البشر ، دون أن يدل ذلك على انفصام عاطفي أو حب مفقود ، وكذلك العكس ، لن يدل التمجيد على الكمال أو العصبية إنه إيمان بوحدة المصير ، وليس هناك إنصاف أكثر من هذا . وقد اتسعت مسرحياته لغير أبناء وطنه ، في مسرحية « الدرجة الرابعة » وفي « شياطين ليلة الجمعة » ، وفي « بحمدون المحطة » ، وفي « تحت المرزام » و « مجنون سوسو » – من عرض « الواوي » ، ظهرت شخصيات عديدة من أبناء الأمة العربية العاملين في الكويت ، وعرضوا شخصيتهم من خلال المسرحية بإنصاف وصدق وحياء يليق بالبراءة والعذوبة التي كانت من صفاته الواضحة . ولقد تولت فرقة مسرح الخليج العربي ، بإدارته ، عن طواعية واختيار ، توجيه التحية لكل عامل جدير بالتقدير ، سواء كان مقيما بالكويت ، أو مجرد زائر لها . لقد ألقيت أول محاضرة لى بمقر فرقة مسرح الخليج سنة ١٩٦٦ ، وحضرت حفلات بمقر الفرقة على مدى هذه السنوات ، استقبلت فيها عشرات من الشخصيات الفنية البارزة ، أذكر منها : عبد الله غيث – زهرة العلى – أمينة رزق – فاتن حمامة – سعد الله ونوس – أسعد فضة – على عقله عرسان – على الراعي – ألفريد فرج – كرم مطاوع – سعد أردش ، وغيرهم كثير من أساتذة المعهد العالي للفنون المسرحية ، وقد دأب مسرح الخليج أن يكون أول يد تمتد إليهم بالمصافحة .

لم يكن صقر مجرد رجل ، أو فنان . .

كان رجلا فنانا ، عظيم الصدق والوفاء ، من أصحاب المواقف التي لا تعرف التحول . وحين يقال « كان » فإن هذا لا يعني توقف العمل والتأثير ؛ لأن الفنان صانع وجدان ، ولأن الرشود كان رائدا ، اقتحم المناطق المجهولة أمام الحركة المسرحية في الكويت ، ومهد لها طريق الاستمرار ، فإن هذه الريادة لا يمكن أن تكون موقوتة ، إنها الأساس الذي ينهض عليه كل ما سيجيء . وإذا كان الآلاف من مشاهدي فنه مدينين له بالأمسيات الممتعة التي قضوها في رعايته ، فإن أضعاف أضعافهم ، عبر عصور قادمة ، سيكونون كذلك أيضا ، لأن صقر الرشود ، بريادته المسرحية ، جزء فعال في كل ما سيجيء .

ملاحق وثائقية

تحت رعايـــة صاحب السعاده

رئيس دائرة الشئون الاجتماعيه والعمل

تقــدم لــكم

فـــرقة المسرح الشعبي

روايتـــين

الأولى أجتماعية

تقاليـــد

والثانيه هزلية

قرعه وصلبوخ في باريس

على

مسرح مدرسة الصديق

١٩٦٠/١٢/٣

الرواية الاجتماعيـــــــة

تقاليـــــــد

وهي مؤلفه من ثلاثة فصول ، يقوم بالادوار كل من :

حسين صالح	وضحه	الجده
موسى بلال	مبروكه	الخادمة
محمد النشمي	خالد	الولد
عبد الرزاق النفيسي	ام خالد	الام
محمد المنيع	أبو خالد	الوالد
أحمد النشمي	بدر	الولد الصغير
جميل خضير	أم علي	زوجة الاب
عبد العزيز المشاري	آمنه	البنت
عبد الله المنيس	ابو علي	الاب
عادل النشمي	وليد	الابن الصغير
عبد الرحمن الضويحي	علي	الولد الكبير
خالد علي جابر	سمير	سائق
طالب اسماعيل	عبيد	خادم مهري
عيسى فهد الغانم	محبوبة	خطيبة

كلمة الفرقة

تحت رعاية صاحب السعادة رئيس دائرة الشئون الاجتماعية والعمل

باسم فرقة المسرح الشعبي ، يسرني أن أحييكم وأرحب بكم شاكراً تشريفكم وتلبيتكم دعوتنا.

ايها السادة :

عاد المسرح الى نشاطه والعود أحمد غير أنه لا يزال يصطدم ببعض العقبات والعراقيل مما يجعل انتاجه ضئيلا . فمعذرة ان تأخرنا ومعذرة ان توقفنا .

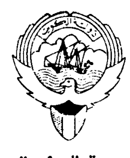
ايها السادة :

تقدم اليكم فرقة المسرح الشعبي هذه الليلة روايتين، الاولى اجتماعية بعنوان « تقاليد » وقد الفها السيد صقر سليمان الرشود . قصدنا من عرضها على المسرح تشجيعاً له آملين أن يحذو حذوه أخوان لهم هواية فى التأليف المسرحي حيث أننا نفتقر الى مؤلفي المسرحيات . أما الهزلية فهي بعنوان « قرعه وصلبوخ فى باريس » قصدنا بها الترفيه .

ايها السادة :

نأمل أن يحوز عرضنا على رضاكم كما نأمل دوام تشجيعكم ودفع هذا المسرح كي يقوم بواجبه ويساهم مع العاملين فى خدمة هذا المجتمع .

وفقنا الله واياكم لما فيه الخير والصلاح ؟



وزارة الخارجية

ادارة مكتب الوكيل

برقية واردة

خارجية / الكويت   رقم ....   التاريخ ٢٥/١٢/٧٨

بسم الله الرحمن الرحيم

عاجـــل جـــدا

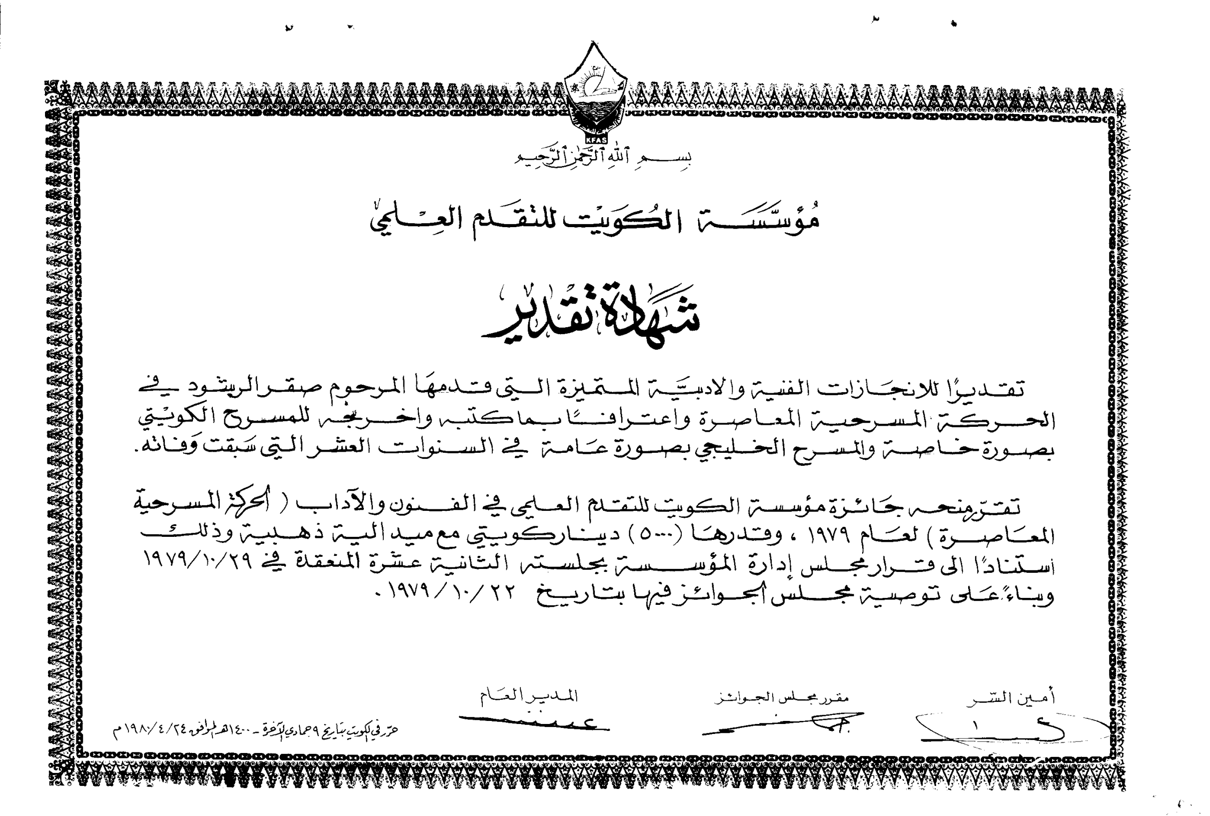
تأسف السفارة شديد الاسف ان تنعى اليها وفاة السيد صقر الرشـود في حادث سيارة على طريق الفجيرة ـ خور فكان .
يرجى الاتصال حالا بالسيد خليفة الوقيان في المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب وايضا الاتصال حالا بالسيد عبد العزيز السريع . قف.
المرحوم موجود حاليا في مستشفى راشـد في دبي رقم التلفـون ٤٧١١١١ والشخص الذى نقل الخبر لنا هو السيد عبد الرحمن الصالح احد الفنانين الكويتيين المتواجدين لعرض احدى المسرحيات في دولة الامارات وهو موجود في الشارقة رقم هاتفه ٣٥٨١٥٣ . قـــف.
الرجاء عدم اخبار احد ماعدا الشخصين المذكورين في البرقيـــة .

تحياتنا

كويتية / ابوظبي

فندق الماركو
بالشارقة
ت ٢٥٤٢١١

تاريخ الاستلام   توقيع الموظف مستقبل البرقية
الوقت   مبارك الخرينج



بسم الله الرحمن الرحيم

مؤسسة الكويت للتقدم العلمي

شهادة تقدير

تقديرًا للانجازات الفنية والادبية المتميزة التي قدمها المرحوم صقر الرشود في الحركة المسرحية المعاصرة واعترافًا بما كتبه واخرجه للمسرح الكويتي بصورة خاصة والمسرح الخليجي بصورة عامة في السنوات العشر التي سبقت وفاته.

تقرر منحه جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في الفنون والآداب (الحركة المسرحية المعاصرة) لعام ١٩٧٩ ، وقدرها (٥٠٠٠) دينار كويتي مع ميدالية ذهبية وذلك استنادًا الى قرار مجلس إدارة المؤسسة بجلسته الثانية عشرة المنعقدة في ١٩٧٩/١٠/٢٩ وبناءً على توصية مجلس الجوائز فيها بتاريخ ١٩٧٩/١٠/٢٢ .

أمين السر	مقرر مجلس الجوائز	المدير العام
[توقيع]	[توقيع]	[توقيع]

حرر في الكويت بتاريخ ٩ جمادى الآخرة ١٤٠٠هـ الموافق ١٩٨٠/٤/٢٤م

الفهرس

رقم الصفحة

تنفيذ : شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع
الكويت ص٠ب ٢٤٢٦٧ ت ٥٥٣٤٨٩